2° Arch. 266 9

Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

W, F

<36631016060014

<36631016060014

Bayer. Staatsbibliothek

THEATERGEBÄUDE

UND

DENKMÄLER DES BÜHNENWESENS

BEI DEN GRIECHEN UND RÖMERN.

VON

FRIEDRICH WIESELER,

PROFESSOR ZU GÖTTINGEN.

Mit 14 Kupfertafeln.

GÖTTINGEN,

BEI VANDENHOECK UND RUPRECHT.

1851.

103 BSdiv

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

VORREDE.

Das vorliegende Werk liefert eine Zusammenstellung und Erklärung der wichtigsten auf das Theaterwesen der Griechen und Römer bezüglichen Gebäude und sonstigen Denkmäler, so weit Risse und Abbildungen davon zugänglich waren. Es macht in Verbindung mit meinen Schriften über die Thymele des Griechischen Theaters und über das Satyrspiel, deren vornehmlichste Resultate ich nach wiederholter Prüfung für sicher halte, mit aller Bescheidenheit den Anspruch, den Grundbau einer Wissenschaft aufgeführt zu haben, von welcher bis jetzt wenig die Rede sein konnte: der scenischen Archäologie.

Das Werk war ursprünglich auf dreizehn Kupfertafeln berechnet. Diese schienen, als vor fünf Jahren zu ihrer Ausführung geschritten wurde, selbst bei minder compendiarischer Darstellung zur Aufnahme der wichtigsten bekannten Denkmäler mehr als genügend. Inzwischen kamen neue Grundpläne und Zeichnungen von Denkmälern zu Tage, darunter so belangreiche, dass sie in einem Buche wie dieses nicht fehlen durften. Deshalb wurde vor etwa zwei Jahren eine Supplementtafel hinzugefügt, welche zugleich die Möglichkeit gab, eine Anzahl schon früher bekannt gemachter aber aus Mangel an Raum unberücksichtigt gelassener Denkmäler mitzutheilen. Auch seitdem ist noch Einiges erschienen, das ich aufgenommen haben würde, wenn es sich hätte thun lassen; jedoch Nichts, was nicht schon durch Eines oder das Andere unter dem Mitgetheilten auf irgend eine Weise repräsentirt wäre. Die auf unseren Kupfertafeln vereinigten Risse und Abbildungen sind natürlich meist anderen Werken entlehnt; doch finden sich unter den letzteren auch Inedita, und manche Stücke, welche schon früher herausgegeben waren, können, da sie neu gezeichnet sind, als neu bekannt gemacht gelten. Für die Genauigkeit der von dem hiesigen Maler Neise mit grossem Fleisse ausgeführten Stiche glaube ich einstehen zu können, da ich mich die Mühe wiederholter Revision nicht habe verdriessen lassen. In ein paar Fällen, in welchen auch nur unwesentliche Kleinigkeiten nicht ganz genau wiedergegeben sind (was sich zudem nur auf einer Zahl schon früher abgezogener Tafeln findet), giebt der Text das Richtige an. Unter den aufgenommenen Grundplänen von Theatergebäuden sind solche, an denen Manches offenbar falsch, Manches nicht ganz genau ist. Wir werden wohl schwerlich je von allen betreffenden Baulichkeiten vollkommen genügende Pläne erhalten. Mehrere von den Theatern sind jetzt ganz von dem Erdboden verschwunden. Unter den berücksichtigten Plänen ist keiner, der nicht in einer oder der anderen Beziehung lehrreich oder interessant wäre. Auch in Betreff der Denkmäler des Bühnenwesens habe ich es einige Male vorgezogen, lieber minder genaue Zeichnungen zu wiederholen, als gar keine Abbildung zu geben. So zu verfahren wird ein jeder Herausgeber solcher Sammelwerke gezwungen sein. Gewöhnlich wissen oder sagen dieselben aber über die Fehler ihrer Abbildungen Nichts. Ich habe auf meinen Reisen Gelegenheit gehabt, fast alle mitgetheilten Denkmäler zu sehen und genauer untersuchen zu können. Ausserdem habe ich die betreffenden Notizen Anderer sorgfältig benutzt. So bringt denn mein Text stets Nachweise über die etwaigen bemerkenswerthen Abweichungen der Abbildung von dem Original. Zwei Monumente sind mit den Farben der Originale wiedergegeben. In den übrigen Fällen, wo die Kunde der Farben von Belang schien, ist genau über dieselben berichtet. Von dem Plane meiner Arbeit, nur wirklich Antikes zu berücksichtigen, bin ich nur ein Mal abgegangen, wo es sich um ein fälschlich für antik gehaltenes aber interessantes und durch die Zusammenstellung mit den übrigen seiner Art instructives Stück handelte (Taf. IV, nr. 13). Was die Anordnung der Denkmäler anbelangt, so habe ich innerhalb der durch den dargestellten Gegenstand im Allgemeinen gegebenen Kategorien die Gruppirung nach den Gattungen der Kunstübung für zweckmässig erachtet. Nur ein Mal ist durch einen leicht verzeihlichen Irrthum gegen dies Princip gefehlt (Taf. XII, nr. 21).

Ueber meinen Text bemerke ich zunächst, dass der Theil, welcher sich auf das Architektonische bezieht, die Absicht hat, die wichtigen statistischen Notizen so mitzutheilen, dass die Benutzung der zahlreichen, meist nicht leicht zugänglichen Werke, woraus dieselben geschöpft werden mussten, überflüssig würde. Dieses Verfahren hat mich unsägliche Mühe und — ich kann auch wohl sagen — Resignation gekostet. Ich habe Alles, dessen ich habhaft werden konnte, durchgelesen und das Wissenswerthe meist mit den eigenen Worten der Verfasser wiedergegeben. Dazu rechnete ich, beiläufig gesagt, nicht die Angabe der Lage der Theater nach den Himmelsgegenden, während in Betreff der Frage, ob der Zuschauerraum an einer Anhöhe oder in der Ebne liegt, zu bemerken ist, dass man überall, wo das Letztere nicht ausdrücklich angegeben, das Erstere anzunehmen hat. Das Resultat entspricht allerdings keinesweges immer der aufgewandten Arbeit. Aber reine Bahn musste doch gemacht werden; und ich glaube, man wäre schon längst weiter gewesen, wenn man diesen Weg eingeschlagen hätte. In dem Falle, dass mir eine Schrift nur dem Titel nach bekannt war, ist dieses ausdrücklich gesagt. So kann ein Jeder gleich sehen, inwiefern die Literatur vollständig benutzt ist oder nicht. Ueber manche der berücksichtigten Theatergebäude fehlen noch jetzt die in den nächsten Jahren bestimmt zu erwartenden ausführlicheren Nachrichten, in Betreff deren es freilich dahin steht, ob sie von bedeutendem Belange sein werden. Als der Text über die kleinasiatischen Theater gedruckt wurde, war mir noch Nichts von dem betreffenden Texte der Texier'schen Descr. de l'Asie Min. zur Hand. Ich musste mich mit dem begnügen, was Texier anderswo darüber bekannt gemacht hatte. Jetzt liegt in jenem Werke der Text über das Theater zu Aizani — aber nur über dieses — vollständig vor. Die wichtigsten neuen Notizen sind in den Nachträgen mitgetheilt und besprochen. Auch über andere Theater konnten noch einige nachträgliche Bemerkungen gegeben werden. Als Erklärer bin ich in dem auf die Architektur bezüglichen Theile meines Werkes hauptsächlich nur da aufgetreten, wo wirkliche Schwierigkeiten zu lösen und neue Resultate für die Wissenschaft zu gewinnen waren. Die elementarischen Vorkenntnisse, welche ein Jeder sich aus Werken wie die bekannten von G. C. W. Schneider, Strack, Geppert, Schlegel, auch aus J. W. Donaldson's Theatre of the Greeks, Ed. VI, London 1849, verschaffen kann, mussten natürlich vorausgesetzt werden. Es hat mir zu grosser Freude gereicht, die Ergebnisse meiner Untersuchungen über die Theatergebäude späterer Zeit mehrfach mit denen der verdienstlichen akademischen Abhandlungen Bock's über das Amphitheater zu Constantinopel in Bullet. de l'Acad. Roy. de Belgique, T. XV, P. 2, p. 426 fll., und T. XVI, P. 1, p. 107 fll., in Uebereinstimmung zu finden. Diese gerade nicht auf die Quellen, aus welchen ich hauptsächlich schöpfte, basirten Abhandlungen sind mir erst nach Beendigung meines Textes zu Gesicht gekommen; selbst der Auszug in dem Anzeiger der Arch. Ztg, welchen ich S. 22, zu Taf. II, nr. 18 g. E., und S. 25, zu Taf. III, nr. 7, g. E., angeführt habe, erst während des Druckes der betreffenden Anmerkungen. — Bei der Behandlung der Denkmäler des Bühnenwesens war es gleichfalls meine Absicht, dem Besitzer meines Werkes die Kenntnissnahme alles des darüber Gesagten, was nur irgend Beachtung verdiente, möglich oder leicht zu machen. Damit verband sich das Bestreben, den betreffenden, bis jetzt, trotz mancher einzelnen Versuche selbst namhafter Archäologen, noch so sehr im Argen befindlichen Theil der Disciplin nach allen Seiten hin möglichst sicher auszubauen. Es giebt wohl kein schwierigeres Gebiet der Alterthumswissenschaft, keines, welches so verschiedenartige, nicht allein archäologische und philologische, Studien erforderte. Fast ein jedes Monument giebt dem Beschauer ein Räthsel auf. Ich weiss, dass ich viele dieser Räthsel nicht gelös't habe, hoffe jedoch, dass meine Arbeit ausser den Aufschlüssen im Einzelnen, welche sie bietet, auch in Betreff der durch sie für die scenischen Alterthümer gewonnenen allgemeinen Resultate, die selbstverständlich selten ausdrücklich hervorgehoben sind, und der Methode der Forschung Kennern des Faches einer jahrelangen, auf einem weit umfassenderen Material fussenden Beschäftigung mit dem Gegenstande nicht unwürdig erscheinen werde.

Göttingen, am Anfange des Jahres 1851.

Friedrich Wieseler.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

I. THEATERGEBÄUDE.

Taf. I.

A. *Das Prototyp und Muster aller steinernen Theater.*

1. Theater des Dionysos zu Athen. Revers einer Bronzemünze des Britischen Museums.

Vgl. Leake Topographie Athens, S. 138 fl. der Uebers. von Baiter und Sauppe: „Man sieht deutlich das Proscenium und die Cavea, die aufsteigenden Sitzreihen, unterbrochen durch ein Diazoma oder einen Verbindungsgang der beiden Seiten, und selbst die Cunei oder Abtheilungen, welche durch die Stufen gebildet sind, die wie Radien von der Orchestra hinaufführen. Ueber dem Theater erhebt sich die Mauer der Akropolis, welche im Alterthum Notion hiess, und über der Mitte derselben sieht man den Parthenon und links davon die Propyläen. — Zu fernerem Beweis für die Identität dieses Theaters hat der Zeichner der Münze sogar am Fuss der Mauer über der Mitte des Theaters die von Pausanias erwähnte Grotte (σπήλαιον) mit einem Pfeiler in der Mitte gerade so dargestellt, wie wir sie heute sehen, oder noch besser, wie sie Stuart in wiederhergestelltem Zustand gibt, frei von der neuen Mauer, durch welche die Oeffnung geschlossen ward, als die Höhle in eine kleine Kirche der Παναγία Σπηλιώτισσα oder Unsrer Lieben Frauen von der Grotte umgestaltet wurde. Der Künstler wollte sogar, wie es scheint, andere kleinere Höhlen andeuten, von denen noch Spuren vorhanden sind, in gleicher Linie mit der grossen, wahrscheinlich ebenfalls kleine Hiera zur Aufnahme von Statuen.“ Stuart's und Revett's Alterthümer von Athen, Bd. II, S. 45, der Darmstädt. Uebers.: „So viel man aus dieser Münze schliessen kann, war die Orchestra im Verhältniss zu der sonstigen Grösse des Theaters klein.“ Ebenda, Bd. III, S. 255: „Wiewohl nun auch der Alterthumskenner bei solchen Proben alter Kunst in Metall mehr auf die Anordnung des Ganzen, als das Verhältniss der untergeordneten Theile sehen muss, so ist doch hier der sehr kleine der Orchestra gegebene Durchmesser eine unbestrittene Autorität.“ — Vgl. sonst über die Münze auch Dodwell A classical and topographical Tour through Greece, London 1819, Vol. I, p. 301.

B. *Sogenanntes Tuskisches Theater.*

2. Theater zu Adria. Nach O. Bocchi Osservazioni sopra un antico Teatro scoperto in Adria, Venezia MDCCXXXIX (auch in Saggio di Dissertazioni accad. der Accad. Etrusca zu Cortona, T. III, p. 67 fl.), Tab. II.

Der Plan ist aus dem Jahre 1662, das Theater jetzt völlig verschwunden. Die zwischen den Grundmauern der Sitze sichtbaren Runde müssen für Brunnen gehalten werden. — Die Orchestra soll eine ganz eigenthümliche, von der des Griechischen und Römischen gleichmässig abweichende Form haben; und deshalb hat man mit Bocchi schon vorlängst (Stieglitz Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer, II, 1, S. 126, Millin Dictionnaire des Beaux-Arts, T. III, p. 661 und 666) und noch ganz neuerdings (Abeken Mittelitalien, S. 201) dieses Gebäude als ein Beispiel des eigenthümlich Tuskischen Theaters betrachtet. Für die Orchestra aber hält man den ganzen mit Quadern von schwarzem und weissem Marmor gepflasterten Raum. Da inzwischen kein Scenengebäude aufgefunden worden ist, so hat jene Ansicht von einem Tuskischen Theater mit ganz absonderlicher Orchestra schon an sich keine Wahrscheinlichkeit. Man vergleiche jetzt ganz insbesondere das Theater zu Balbura auf unserer Supplementtafel A, nr. 8. Auch die selbst von K. O. Müller, Etrusker II, S. 241, A. 49, und Welcker, Griech. Tragödien III, S. 1339, gebilligte Ansicht Bocchi's, dass das Theater aus alttuskischer Zeit sei, halten wir für irrig, indem dasselbe aus mehreren Gründen nur aus der späteren Zeit der Römischen Herrschaft stammen kann, wie zum Theil schon Abeken richtig eingesehen hat.

C. *Grundrisse der wichtigsten Theater, soweit dieselben bekannt geworden sind.*

Vgl. ausserdem die Supplementtafel A.

a. Theater in Asien.

Die Zusammenstellung nach der geographischen Folge von Osten nach Westen oder von Süden nach Norden, jedoch mit Beobachtung des Unterschiedes zwischen Theatern mit stumpfwinklig schliessenden und mit rechtwinklig abgeschnittenen Sitzplätzen, von welchen beiden Arten von Theatern die erstere nach Leake Journal of a Tour in Asia Minor, London 1824, p. 320 fl., vgl. p. 326, und Anderen, z. B. Müller Handb. der Archäologie §. 285, S. 392 der dritten Aufl., bis jetzt als die in Kleinasien allein vorkommende betrachtet wurde.

α. *Theater mit stumpfwinklig schliessenden Sitzplätzen.*

Pamphylien.

3. Theater zu Side. Nach der Kupfertafel in Beaufort's Karamania, London 1817, zu p. 142 fll., Fig. 1 (*a portion of the plan with part of the Seats removed to shew the Corridors and Stairs*) ergänzt.

Vgl. besonders Beaufort a. a. O., welcher p. 142 das Theater by far the largest and the best preserved of any that came under our observa-

tion in Asia Minor, nennt. Leake Asia Minor p. 320, Anm., sagt sogar: the th. of S. — is in better preservation than any in Asia Minor. In den Travels in Lycia, Milyas and the Cibyratis, in Company with the late Rev. E. T. Daniell, by T. A. B. Spratt and E. Forbes, London MDCCCXLVII, Vol. II, p. 31, wird im Gegensatz gegen B.s Aussage das Th. zu Myra und auch das zu Patara als infinitely more perfect bezeichnet. Das am besten erhaltene ist nach Texier jetzt das zu Aspendos. — Beaufort p. 143: Situated on a gentle declivity, the lower half only of this theatre has been excavated in the ground; the upper half is a great structure of masonry (das in Kleinasien Gewöhnliche, vgl. Leake, p. 326 fl.). It is shaped like a horse-shoe, being a segment of a circle of about 220 degrees; or, in other words, the circumference appears to be one-ninth greater than a semicircle. The exterior diameter is 409 feet, that of the area 125, and the perpendicular height from the area to the uppermost seat is 79 feet. Is contains forty-nine rows of seats, in two series; twenty six below, and twenty-three above the Diazomatos (so!) — . This gallery and its parallel corridor, which is vaulted and carried round the whole extent of the building, are on a level with the surface of the ground at the back of the theatre, and with which they communicate by twenty-three arched passages or vomitories. Another but smaller corridor surrounds the thirteenth row of the upper division of seats, and opens to it by seven doors (welche auf dem ergänzten Theile des Plans nicht angegeben werden konnten). Seven staircaises connect these two corridors together, and branches of them continue up to the top of the building. Ferner p. 145: The area of the theatre is now overgrown with bushes, and choked up with stones and earth; und p. 146: few of the seats have been disturbed, and even the stairs are, in general, passable; but the proscenium has suffered considerably, the columns have been broken down, the decorations destroyed, and a part only are left standing. Its breadth is about thirty feet; and as the front, towards the theatre, formed a chord to the arch described by the Diazomatos, it is consequently about 200 feet long. At each end there appears to have been a large apartment, but the middle part is too much mutilated to determine how the scene was arranged. The vaulted structure of the theatre may perhaps shew that it is not very antient; and a cross, which has been carved in the keystone of one of the outer arches, seems to indicate that it had been repaired after the country was converted to Christianity. Der Plan von den Ruins of the antient Side zeigt das Theater als integrirenden Bestandtheil der Befestigungswerke, vgl. p. 147: in latter times, when theatrical exhibitions were probably disused, and security became the chief object, the theatre appears to have been converted into a great bulwark; the proscenium was closed up, and walls with towers and gates, but low and of inferior work, were continued from the wings on each side, to the sea shore. Vgl. sonst über das Theater noch Leake Asia Minor, p. 195, und Fellows A Journal written during an excursion in Asia Minor, London MDCCCXXXIX, p. 203. Inschrift mit Erwähnung einer Statue im Corp. Inscr. Gr. nr. 4345; vgl. auch nr. 4359. — Siehe noch Taf. III, ζ.

Lykien.

4. Theater zu Myra. Nach Texier Description de l'Asie Mineure, Pl. 215.

A sketch of the form and dimensions of the theatre of Myra nach Cockerell bei Leake Asia Minor, p. 321, welcher p. 326 den bedeutenden Abstand des Bühnengebäudes (scene) von der Cavea hervorhebt, vgl. auch p. 381. Texier in den Nouvelles Annales publiées par la section Française de l'Inst. archéol., I, 1, Paris 1836, p. 291: Le théâtre est construit en pierres de taille de grand appareil, et entouré d'un double rang de portiques; la scène, qui est en grande partie conservée, est ornée de colonnes de granit d'ordre composite, soutenant un entablement richement sculpté; les plafonds de la scène, formés de grandes plaques de marbre, sont ornés de masques tragiques et de sujets relatifs aux jeux. Les gradins au nombre de vingt-huit, sont divisés en deux précinctions séparées par un podium. La scène a cent-cinquante pieds de longueur, et le diamètre total du théâtre est de quatre cents pieds; sa hauteur devait être de soixante, lorsque les deux ordres placés l'un sur l'autre existaient encore. Vgl. noch Fellows An Account on Discoveries in Lycia, London MDCCCXLI, p. 196, welcher bemerkt, dass es zu den grössten und bestgebauten in Kleinasien gehöre, viel von dem schönen Corridor und Proscenium erhalten, die oberen Sitze aber verschwunden seien, und Spratt and Forbes Lycia, Vol. I, p. 131 fl., wo ähnliche und einige andere Notizen. The arena is now a corn-field.

5. Theater zu Patara. Nach Texier a. a. O., Pl. 181.

Plan von Cockrell bei Leake Asia Minor, p. 321. Beaufort Karamania, p. 2 fl.: The th. at P. is excavated in the northern side of a small hill —: it contains thirty-four rows of marble seats, few of which have been disturbed; but the superior preservation of the proscenium distinguishes it from most of the antient theatres which are extant. Leake Asia Minor, p. 182 fl., p. 325 fl., woselbst die Bemerkung, that between the lower seat of the cavea and the orchestra there is a praecinctio or διάζωμα, twelf feet wide, and four feet in hight above the level of the orchestra. Texier Nouv. Annal. a. a. O., p. 289, nennt la scène entièrement conservée. Fellows Asia Minor p. 223 fl. Bei Spratt and Forbes Lycia, Vol. I, p. 31, gilt es als remarkable for the completeness of the proscenium and the steepness and narrowness of its marble seats. Am ausfuhrlichsten ist, wie es scheint, über das Theater im dritten Bande der Antiquities of Ionia gehandelt. Eine (zuerst von R. Walpole Travels in various Countries of the East, London 1820, p. 531, herausgegebene) Inschrift aus dem J. 147 n. Chr. G. im Corp. Inscr. Gr. nr. 4283 nennt als von der Velia Procula oder ihrem Vater Velius Titianus neugemacht *τό τε προσκήνιον καὶ τὸν ἐν αὐτῷ κόσμον καὶ τὰ περὶ αὐτὸ καὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων καὶ ἀγαλμάτων ἀνάστασιν καὶ τὴν τοῦ λογείου κατασκευὴν καὶ πλάκωσιν*, so wie *τὸ ἑνδέκατον τοῦ δευτέρου διαζώματος βάθρον καὶ τὰ βῆλα τοῦ θεάτρου.* — Vgl. Taf. III, 1, 9, *ε.*

6. Theater zu Telmissos. Nach Texier a. a. O., Pl. 177.

Aelterer Plan bei Choiseul-Gouffier Voyage pittoresque de la Grèce, Paris MDCCCXXXII, T. I, Pl. 72. Vgl. p. 123. Die Cavea war gut genug erhalten, aber die äussersten Enden nach dem Proscenium zu, welche nicht von dem Erdreiche des Hügels, an dessen Abhange das Theater liegt, getragen wurden, gänzlich zerstört und dieser ganze Theil, ebenso wie die Bühne, mit Schutt gefüllt. Clarke Travels in various Countries II, 1, London MDCCCXIII, p. 235 fll. Texier Nouv. Annal. a. a. O, p. 288: un immense théâtre —. La scène — offre des parties du plus grand intérêt. Les cinq grandes portes, dont les architraves et les pieds-droits sont composés d'une seule pierre, existent encore en entier. On pénètre dans les corridors de service de la scène qui passaient au dessous du thymélé, et qui étaient nécessaires pour le jeu des machines. La scène elle même ou le proscenium était en bois. Chaque porte était placée entre un couple de colonnes portées sur des piédestaux et qui soutenaient un ordre supérieur. Fellows Asia Minor p. 244. Spratt and Forbes Lycia, Vol. I, p. 3. — Vgl. Taf. III, 4.

Karien.

7. Kleines Theater (Odeum) zu Knidos. Nach Antiquities of Ionia, P. III, Pl. XXII.

Vgl. p. 40: There are three entrances from a terrace behind the

theatre, and one in each of the side walls forming the boundaries of the streets, which ascent at right angles to the terraces in front and rear. — The three tiers of seats, 12 in each, are divided by two diazomata: behind the uppermost is a broad space terminated by the wall of the terrace, the level of which is 12 feet above it. At one angle formed by one of the sidewalls and that of the back of the theatre, the rock has been suffered to obtrude, space at this point being no object. Morritt's Ms. Journal (aus dem J. 1795) in Clarke's Travels II, 1, p. 218: The arches and walls of the proscenium are now a heap of ruins on the ground. Nach Clarke p. 218 fl. stand gerade im Centrum der Orchestra eine auch sonst erwähnte Statue. Nach Donaldson in Stuart's und Revett's Alterth. von Athen, Bd. III, S. 240 fl. der Darmst. Uebers., „stehen noch die Mauern der Bühne und des Parascenium bis zu einer gewissen Höhe, freilich sehr zerfallen. — Die Orchestra und ihr Podium werden von den aufgehäuften Trümmern dem Anblick entzogen.“ W. Turner Journal of a Tour in the Levant, London 1820, Vol. III, p. 32, counted thirty-three rows of seats remaining in great part. Ross Reisen auf den Griech. Inseln Bd. II, S. 83 fl. Das Theater hatte bis zum Jahre 1839 fast alle seine Marmorsitze. — Vgl. das Theatrum tectum zu Pompeji, Taf. II, 7, B, und Taf. II, 9, B.

8. Theater zu Stratonikeia. Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XXXVI.

Vgl. Chandler Travels in Asia Minor, Oxford MDCCLXXV, p. 193, Choiseul Gouffier Voy. pittor. T. I, p. 139, O. F. von Richter Wallfahrten im Morgenlande, Berlin 1822, S. 545, Donaldson Alterth. von Athen Bd. III, S. 241 der Darmst. Uebers., Fellows Lycia p. 83. Die Sitze waren vollständig erhalten, das Bühnengebäude aber schon zu Chandler's und Choiseul-Gouffier's Zeit ein Trümmerhaufen. Nach den Andeutungen bei Richter und Donaldson zu schliessen, scheint die Zerstörung in späterer Zeit, vielleicht absichtlich, fortgesetzt zu sein. Hirt Geschichte der Baukunst, Bd. II, S. 162, setzt die Erbauung dieses „schön angelegten“ Theaters in die Zeit der Seleuciden, nimmt aber Restaurationen in späterer Zeit unter den Kaisern an. — S. noch Taf. III, 13.

9. Theater zu Iasos. Nach Texier a. a. O., Pl. 142.

Ein älterer Plan (ohne Bühnengebäude) in Antiq. of Ionia, P. II, Pl. LV. Vgl. Chandler Asia Minor p. 181 fl., Turner Tour in the Levant Vol. III, p. 83 fl. (counted sixteen seats), Richter Wallf. im Morgenl. S. 547. Inschrift mit Erwähnung des Theaters aus der Zeit Alexander's, Böckh Corp. Inscr. Gr. nr. 2671. Die Inschrift nr. 2681 gehört nach Böckh nicht hieher. — S. auch Taf. III, 7.

10. Theater zu Milet. Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XLVI, ergänzt.

Chandler Asia Minor p. 146: a most capacious edifice, measuring four hundred and fifty seven feet long. The external face of this vast fabric is marble, and the stones have a projection near the upper edge, which, we surmised, might contribute to the raising them with facility. The proscenium or front has been removed. The seats ranged, as usual, on the slope of the hill, and a few of them remain. The vaults, which supported the extremities, with the arches or avenues in the two wings, are constructed with such solidity, as not easily to be demolished. Etwas anders Choiseul Gouffier Voy. pittoresque de la Grèce, T. I, p. 181: — les ruines d'un théâtre, dont la partie circulaire assez bien conservée, n'est point creusée dans une colline, comme beaucoup d'autres théâtres de la Grèce; il est entièrement construit en pierre comme celui de Marcellus à Rome; il paroît par quelques parties encore existantes, qu'il étoit revêtu de marbre et enrichi de sculpture. Vgl. dagegen auch Turner Tour in the Levant, Vol. III, p. 94 fl.: a large theatre, built, as usual, on a semicircular hill —. The seats were so hidden by the high brushwood and long grass that covered them, that I could not count them; they were, in general, three feet bread. The two ends of its semicircle remained, and were about twenty-five feet high, which elevation the slope of the hill made necessary to maintain the horizontal level of the seats. Under these two elevated ends were arched passages, each about 200 feet long, fifteen wide, and twenty high, with chambers on each side of them of different dimensions. These passages, no doubt, went all round the semicircle under the seats of the theatre, but their continuation was now choked up in the higher parts. Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 242 der Darmst. Uebers.: „Der äussere Aufriss der Parascene war sehr geschmackvoll. Die einzelnen Theile sind meistens in nicht gutem Geschmack angelegt und entschieden aus einer späten Kunstperiode.“

Phrygien.

11. Grosses Theater zu Laodikeia (am Lykos). Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XLIX, ergänzt.

Vgl. p. 32: The epithet Great is given to this Theatre, in order to distinguish it from two smaller in the same city, one of which is an Odeum. — This fabric could not be much less in diameter than fourhundred and fifty feet, including the portion that once surrounded the uppermost seats, now totally destroyed. — The remains of this Theatre give no light into the disposition of the parts behind the scene, except a piece of wall belonging to the end of the Postscenium or room behind the scene. The extent of this wall appeared to contain nearly if not quite the breadth of the Postscenium, the length of which was about one hundred and fortythree feet; but whether it consisted of a single room or more, cannot be ascertained. Vgl. auch Chandler Asia Minor, p. 227, und besonders Pococke Beschreibung des Morgenl., Bd. III, S. 108 der Uebers., Erlangen 1773. Spätere Reisende berichten nur über zwei Theater zu Laodikeia: Richter Wallf. im Morgenl., S. 521 fl., Arundell Discoveries in Asia Minor, London 1834, Vol. II, p. 182, Hamilton Researches in Asia Minor, London 1842, Vol. I, p. 515, und Fellows Lycia, p. 282: There are two theatres cut from the side of the hill, of which the seats still remain tolerably perfect, the proscenia being heaps of ruins. Das unserige ist dasjenige, dessen Koilon sich nach Norden öffnet. — Unser Plan zeigt, dem in den Antiq. of Ionia folgend, wie auch der bei Canina Architettura antica, Sez. II, Monum., T. CXXVIII, „das vordere Ende des Proscenium nach schief laufenden Linien gebildet, welche in der Mitte nicht unter einem stumpfen Winkel zusammenstiessen, sondern durch einen kleinen Vorsprung unterbrochen wurden“, vgl. hierüber Stieglitz Archäol. der Bauk. II, 1, S. 198 fl., welcher Aehnliches auch für die Theater zu Iasos und Milet annahm. Doch scheint uns jene Ergänzung — denn als solche ist sie gewiss (wenigstens meist, vgl. zu Taf. II, 3) nur zu betrachten — nicht einmal für das Theater zu Laodikeia zulässig; obwohl auch sonst etwas scheinbar Aehnliches vorkömmt, vgl. Ueber die Thymele des Griech. Theaters, Göttingen 1817, S. 63. Die nach einem flachen Cirkelstücke gebildete Ausschweifung in der Mitte der Bühnenwand, mit welcher Stieglitz, a. a. O. S. 205 fl., nur ein Beispiel zu vergleichen wusste, findet in den weiter unten mitzutheilenden Grundrissen mehrere Parallelen. — Ueber die verschiedenen Zeiten der Erbauung dieses Theaters, dessen (dem Bühnengebäude angehörige) architektonische Zierden auf den Verfall der Kunst unter den späteren Kaisern hinweisen, vgl. auch Hirt Gesch. der Bauk., Bd. II, S. 417. — S. auch Taf. III, 8.

12. Theater zu Hierapolis. Nach Cockerell in Leake's Asia Minor, p. 341.

Galt bei Pococke Beschreib. des Morgenl. Th. III, S. 111, Chandler Asia Minor, p. 233 fl., Richter Wallf. im Morgenl., S. 529, als das besterhaltene Theater. Chandler: Part of the proscenium is standing. — The marble seats are still unremoved. The numerous ranges are divided by a low circular wall, near mid-way, with inscriptions on the face of it. Nach Pococke und Richter waren oberhalb des Diazoma 25 Sitzreihen, unterhalb desselben nach Jenem wahrscheinlich ebensoviele, nach diesem 20. Nach Jenem gehen von oben hinab zu den Sitzen 7 Treppen, nach Diesem führen deren 6 zwischen den Sitzen empor. Richter erwähnt auch den viereckigen Thurm mit gewölbten Eingängen an jeder Seite. Ueber das Bühnengebäude Antiq. of Ionia, P. II, p. 33: The Scene at the theatre at Hierapolis is one hundred and twenty-six feet four inches in length, and the Postscenium (a single room) ninety foot ten inches by thirteen feet four inches, having in the side opposite to the back of the Scene a closed Arcade or range of Exedrae, six feet seven inches wide, and three feet six inches deep; Richter: „die Scene schliesst eine doppelte Mauer mit drei Thoren (NB).“ Die reichen architektonischen Zierrathen und die Sculpturen tragen nach Fellows Asia Minor, p. 281, die Spuren einer Zeit, welche sich mehr üppiger Pracht, als reinem Geschmacke hingegeben hatte. — Kurze Erwähnung des Theaters auch bei Spon Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, Lyon MDCLXXVIII, T. I, p. 358, und in Hamilton's Asia Minor, Vol. I, p. 519 fl.

13. Theater zu Aizani. Nach Texier a. a. O., Pl. 42.

Texier im Bullett. dell' Inst. di Corr. arch., 1834, p. 238 fl.: Le théâtre — est aussi entier que possible, c'est à dire, que la scène, chose si rarement conservée dans les théâtres antiques, est encore là toute entière. Mais les colonnes, par suite de quelque tremblement de terre, ou autre commotion se sont écroulées et l'on marche dans l'orchestre sur un monceau de débris de chapiteaux, de corniches sculptées avec un goût admirable. — Les portes avec leurs ornements sont encore en place; les salles des mimes, tous les gradins de marbre soutenus par des griffes de lion sont encore en place: si quelques uns sont derangés, ce sont les broussailles, qui poussent dans les joints qui les ont deplacés. Vgl. jedoch auch Hamilton Asia Minor, Vol. I, p. 102: The cavea is remarkably well preserved, the scene and proscenium not so well, but enough to give a good idea of a Grecian theatre. Indessen ist nach Fellows Asia Minor, p. 145 fl., eine solche Masse von Baustücken erhalten, dass sich damit das ganze Gebäude wieder zusammensetzen liesse. Hamilton bemerkt, die Marmorsitze seien of highly finished workmanship, but the proscenium and scena are built of a different stone, and in a ruder style, und schliesst daraus mit Recht, dass die letzteren einer ganz anderen Periode angehören, als die ersteren. — S. auch Taf. III, 2, 5, 10, und zunächst nr. 13, a. dieser Tafel. Aizani bietet nämlich eines der interessantesten Beispiele der engeren Verbindung von Theater und Stadium.

13, a. Plan des Theaters und des daran stossenden Stadiums zu Aizani. Nach Texier a. a. O., Pl. 23.

Texier bezeichnet das Stadium als Hippodrome. Ein anderer, nicht so ausgeführter, Plan in Holzschnitt bei Fellows Asia Minor, p. 141. Hiemit vergleiche man die ähnliche, aber doch etwas verschiedene Verbindung von Theater und Hippodrom in nr. 13, b. dieser Tafel.

13, b. Plan des Theaters und des daranstossenden Hippodroms zu Pessinus (in Galatien). Nach Texier a. a. O., Pl. 62.

β. Theater mit rechtwinklig abgeschnittenen Sitzplätzen.

Syrien.

14. Theater zu Bostra. Nach O. F. von Richter's Wallfahrten im Morgenlande, Taf. 4.

Aus dem genaueren Berichte Richter's S. 182 fll. heben wir hier Folgendes hervor. Der Plan ist ohne Messinstrumente aufgenommen. Die Orchestra bildet die Mitte eines Schlosses. Sie war ganz mit Bauerhäusern bedeckt. „Der Hintergrund der Scene besteht aus einer Wand, die fünf gerade und vier halbrunde Flächen hat. In der mittelsten geraden Fläche der Wand sieht man eine oben runde und zwei länglich viereckige, fensterähnliche Nischen; jede der beiden folgenden geraden Flächen (von der Mitte nach beiden Seiten gerechnet) hat nur eine oben runde, jede der beiden folgenden halbrunden Flächen aber eine viereckige, und jede der beiden letzten geraden Flächen wieder eine oben runde Nische. Der Fussboden, welcher diesen oberen Stock vom Erdgeschosse trennte, und mit der Arena gleich war (?), ist eingestürzt. Die erwähnten Nischen, mit Ausnahme der drei mittelsten, entsprechen ähnlichen im Erdgeschosse. Diese ganze Wand ist in gerader Linie sechsundsechzig Schritte lang. Auf zwei Punkten führen in beiden Geschossen Thüren zum Zwischenraume zwischen einer Wand und zu den Gemächern, die über diesen einen dritten Stock bildeten (von denen auf der Südseite noch ein paar Thüren und Wände stehen). Die Tiefe der Scene ist zwölf Schritte. Dann folgt eine zweite Wand, welche unten eine runde Nische zwischen zwei eckigen hat, und darüber, die Eckpfeiler mitgerechnet, acht halbe runde Pfeiler. Die Wand ist dreiundzwanzig Schritte lang, gäbe also für den Durchmesser der Arena oder des Orchestrums hundertundzwölf Schritte. Ist dasselbe ein Halbkreis, was ich nicht bestimmen kann, so hätte dieser einen Halbmesser von 56 Schritten. Die Stufensitze, welche diesen Halbkreis umgeben, — sind mit Festungsmauern und Häusern verbaut. Von unten führt eine doppelte Treppe, jede Hälfte von zehn Stufen, zu einem Vorsprunge, der drei Schritte breit ist, und jede Treppe zehn Schritte. Von dem Treppenabsatze führen zwölf Stufen zu fünf Sitzen, indem zwei Stufen auf jeden Sitz kommen, und man den untersten Absatz nicht mitrechnen kann, als den Füssen der Sitzenden angewiesen. Zwischen den Treppen findet man die drei Schritte breite Thür des Vomitorium. Solcher Thüren waren vermuthlich sechzehn und der Treppen siebzehn. Von der obersten Stufe tritt man in eine Halle, die rund umherlief. — Aus der Thüre führen eben so viele Gänge heraus, deren Länge zehn Schritte beträgt. Diese Gänge werden nach aussen höher und gewölbt. Ihnen völlig ähnlich sind die Gänge, welche mit einer stufenförmig abnehmenden Decke, wegen der darüber befindlichen Stufensitze unter den Treppenabsatz führen (s. die betreffende Partie des Planes zunächst rechts von der sogenannten Scene). Sie hängen alle auf einer Seite durch eine Thür mit den Vomitorien zusammen, sind aber jetzt meist verstopft und verbaut. Diesen dreiunddreissig gewölbten Thüren, die das Theater von aussen umgaben, entsprechen eben so viele im Erdgeschosse oder Souterrain, das jetzt fast ganz mit Schutt angefüllt ist, und die so verbaut sind, dass man wenig von diesem sieht. Die Leute behaupten, es sei Wasser darin gewesen.“ Dazu halte man Buckingham's Worte in den Travels among the Arab Tribes inhabiting the Countries East of Syria and Palestine, u. s. w., London 1825, p. 204 fl.: — a fine Roman theatre, apparently of great extent and beauty in its original state, though now so confounded with other ruins that it was difficult to say whether the castle was originally a Roman work, with this theatre in its centre for the entertainement of the garrison and such other guests as might be admitted from without, or whether it was a Saracen work built upon the ruins of a Roman theatre previously standing on this spot (sicherlich!). — The theatre faces exactly towards the N. N. E. where it

had a closed front, with Doric wings, fan or shell-topped niches, and Doric door-ways, and a range of pilasters above these, marking a second story. There was only one flight or rather division of seats, consisting of seven or eight ranges of benches —. The upper range was terminated by a fine Doric colonnade running all round the semicircle —. The circuit of the upper range of seats was 230 paces —. There were nine flights of cunei or smaller steps intersecting the ranges of seats —. The only entrances for the visitors of this theatre, as far as I could discover, were through arched passages in the semi-circular parts, passing under the benches, and landing at the foot of the ranges of seats now in sight, corresponding with the ancient vomitories, and about thirty in number. Wir bemerken noch, als für die Zeit der Erbauung wichtig, dass nach Richter in dem Gebäude die Toskanische Ordnung herrscht, während auch der Comte de Bertou im Bullett. dell' Inst. di Corr. arch., 1837, p. 168 fl., welcher dasselbe un théâtre antique d'une conservation presque parfaite nennt, von Dorischen Säulen spricht. Doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass unser Theater der Zeit der Römischen Herrschaft angehöre. Eben so sicher ist es — und der, wenn auch sehr kurze und unzusammenhängende Bericht des Französischen Reisenden bestätigt unsere Ansicht —, dass sich der Plan und die Beschreibung Richter's und Buckingham's nur auf die oberste Abtheilung der Sitzstufen und auf das entsprechende höhere Stockwerk der Bühnenwand bezieht. Sehr merkwürdig wäre eine Art von Oberbühne oder Tribunal in diesem; doch findet sich dafür eine Parallele in dem Theater zu Otricoli, Taf II, 14, und in dem zu Orange, Taf. III, 7. Interessant sind auch jene Gänge, welche unter den Treppenabsatz führen. Hat man sich die von Banks im Theater zu Skythopolis entdeckten „Schallgemächer" (Alterth. von Athen, Bd. III, S. 218, Anm. 38) ähnlich zu denken? — Inschrift aus dem Theater Corp. Inscr. Gr. nr. 465'.

15. Theater zu Gabala. Nach Pococke's Beschreibung des Morgenlandes, Th. II, Taf. 29.

Pococke S. 289: „Ein grosser Theil des Halbzirkels und der Bogen, auf welchen die Sitze gewesen, ist ganz, wie auch inwendig noch so viele Sitze, dass man die Bauart daraus sehen kann." Nicht gegen die Seite eines Hügels gebaut. Vgl. ausserdem Buckingham's freilich auch ungenügenden Bericht, Travels among the Arab Tribes, p. 529 fl., welchem das Theater appears to have had a closed front. Stieglitz Archäol. der Bauk. II, 1, S. 154, macht auf die bedeutende Breite der Zocke, welche die Orchestra umgab, aufmerksam, und hält S. 149, Anm., die Pococke'sche Zeichnung in Betreff des gänzlichen Mangels der Treppen mit Recht für unrichtig. Buckingham: The benches for the spectators, and the flights of steps intersecting them, could still be seen from the outside. — Ob das Theater wohl aus der Zeit der Seleuciden stammt, wie nach Pococke auch Welcker, Griech. Trag. III, S. 1272, annimmt??

Pamphylien.

16. Theater zu Aspendos. Nach Texier a. a. O., Pl. 232.

Texier Nouv. Annal. a. a. O., p. 296 fl.: Il ne manque pas une seule pierre à ce bel édifice; sa façade a quatre cent dix pieds de longueur et soixante trois de hauteur; il a trois étages et dix-neuf fenêtres de face; les fenêtres du premier étage sont en arcades; elles éclairent la salle supérieure destinée aux mimes. Les autres étages sont pour le service du théâtre; deux grandes portes latérales conduisent aux galeries intérieures; elles portent des inscriptions qui nous apprennent que ce monument est dû à la munificence d' A. Curtius, qui légua par testament les sommes nécessaires à sa construction. Titianus et Arruntianus furent les exécuteurs testamentaires. Une autre inscription placée sur un piédestal dans l'intérieur du théâtre, fait connaître que Zénon fut l'architecte de ce monument. — La construction de ce théâtre est en blocs de pierre de taille de cinq à six pieds de longueur et de deux et demi de hauteur. La scène est ornée de deux ordres de colonnes ionique et corinthien; le rang inférieur a douze colonnes de face: elles sont en marbre blanc veiné de rouge. L'entablement est orné de la plus riche sculpture; dans la frise sont des têtes de victimes entourées de guirlandes; les entrecolonnements offrent de petites niches ornées de frontons sculptés avec une délicatesse extrême. Cinq portes conduisent de la salle des mimes sur la scène. L'ordre supérieur est supporté par des piédestaux très bas; chaque couple de colonnes porte un fronton; le fronton du milieu est orné dans son tympan d'une statue de femme nue qui tient des rinceaux de feuillage. La scène était couverte par une toiture en charpente dont l'inclinaison est dirigée vers le mur. Les vides qui existaient entre le toit et le plafond de la scène servaient pour quelques machines; on voit encore les attaches des solives et les traces de la pente du toit qui indique parfaitement cette disposition; tout le reste de la scène était couvert par des peintures et des placages de marbre. L'hémicycle est composé de deux précinctions et de vingt-neuf rangs de gradins; une galerie règne tout autour de la première précinction; enfin, un portique de cinquante arcades couronne l'édifice. Toute la scène et la salle des mimes ont dans la partie supérieure des terrasses pour le service des tentes. — Leider ist von diesem Theater noch Nichts weiter publicirt als, Pl. 234, Détail du plan du proscenium, und, Pl. 235, Détail d'une partie de la cavée.

b. Theater in Europa.

Inseln des Archipelagos.

17. Theater von Delos. Nach Expédition scientifique de Morée, Vol. III, Pl. 10.

Vgl. Expéd. a. a. O, p. 7, Spon Voy. T. I, p. 187, Wheler Journey into Greece, Lond. MDCLXXXII, p. 57 fl., Tournefort Voy. du Levant, Amsterdam MDCCXVIII, Vol. I, p. 117 (l'encoignure gauche de cet édifice étoit soûtenue par une espèce de tour ou massif de 19 pieds d'épais sur 30 pieds de long: la colline manque en cet endroit, au lieu qu'elle sert d'appui au théâtre sur la droite), Leake Travels in northern Greece, London 1835, Vol. III, p. 100, K. G. Fiedler Reise durch alle Theile des Königr. Griechenland, Th. II, Leipzig 1841, S. 276 fl., Ross Reisen auf den griech. Inseln, Bd. II, Stuttgart und Tübingen 1843, S. 167. Spon sah noch einen Theil der Sitzstufen; zu Leake's Zeit waren die Marmorsitze alle weggebracht, aber manche von den Steinen, welche ihre Substructionen bildeten, noch am Platze; doch bezeichnet noch Ross das Halbrund des Theaters als wohlerhalten. Das Scenengebäude ist verschwunden, doch sieht man noch die Cisternen (nach Spon: sous l'endroit de la Scène, nach Ross: unter dem Scenengebäude, nach Tournefort, welcher meint, dass die betreffenden 9 loges — étoient destinées pour enfermer des lions et d'autres animaux servant aux spectacles, und nach Fiedler: ungefähr 40 Schritte von der Oeffnung des Koilon). Wenn Strack, das Altgriech. Theatergebäude, Potsdam 1843, S. 3, die Bemerkung macht, dass sich die Orchestra unseres Theaters am meisten dem vollen Kreise nähere, so ist dieselbe in Betreff der bekannten altgriechischen Theater richtig, irrig aber die Ansicht, als hänge dieser Umstand damit zusammen, dass gerade in dem Theater zu Delos so häufig Festtänze, besonders Reigentänze aufgeführt worden seien.

18. Theater von Melos. Nach Expéd. scient. de Morée, Vol. III, Pl. 26.

Vgl. Expéd. a. a. O., p. 12 fl.: a) un seuil; b) un dé. Die Schwelle ist nach Strack Theatergeb., S. 4, die des Einganges in die Orchestra und

der Würfel das Piedestal einer Statue. Fiedler Reise, Th. II, S. 372, berichtet, „dass an jeder Seite des Einganges eine Statue gestanden hatte.“ Erste Aufgrabung durch den Entdecker, Baron von Haller. Ansicht der Ruinen in Forbin's Voyage dans le Levant, Paris 1819, Pl. I. Man gewahrt 7 Sitzreihen und unmittelbar unter der untersten zur rechten Hand (des Sitzenden) einen Pilaster, sowie das Quaderpflaster der Orchestra. Die Französische Expedition veranstaltete wiederum eine Aufgrabung. Endlich liess König Ludwig von Bayern im Februar 1836 das Theater, dessen Ueberreste er noch als Kronprinz käuflich an sich gebracht hatte, vom Schutte reinigen, vgl. Ross Griech. Königsreisen, Halle 1848, Bd. I, S. 131, und besonders Inselreise III, S. 7 fl Das wichtigste Resultat war die Ueberzeugung, dass das Scenengebäude aus der Zeit der Römischen Kaiser stamme; wie denn schon Prokesch von Osten, Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient, Stuttgart 1836, Bd. I, S. 538, im J. 1825 vom Theater äusserte: „mir schien dieser Bau der römischen Zeit anzugehören“, während nach Forbin's Meinung, a. a. O. p. 129, les proportions et les détails rappellent les plus beaux temps de l'architecture grecque. Dass jedoch das Theater überhaupt „erst in der Zeit der Römischen Kaiser **errichtet** sei“, folgt keinesweges aus den Belegen, welche Ross mittheilt. Von Prokesch's Notizen steht die erste mit unserem Plane in Widerspruch: „Die Form ist ein reiner Halbzirkel von 58 Klafter Entwicklung. Neun glänzendweisse marmorne Sitzreihen steigen an diesem Halbzirkel auf, ein paar andere liegen unter dem Schutte. — Unter dem Orchester laufen gewölbte Durchlässe; dann fällt der Berg steil ab. Es muss also vormals ein Zubau bestanden haben.“ — Vgl. Taf. III, ι.

Festland von Griechenland.

19. Theater zu Lakedaimon (Sparta). Nach Expéd. de Morée Vol. II, Pl. 47.

Vgl Expéd. a. a. O., p. 65, besonders aber Leake Travels in the Morea, London MDCCCXXX, Vol. I, p. 154 fll., und W. Gell Narrative of a Journey in the Morea, London 1823, p. 328 fll.; auch Guilletière Lacédémone, Paris MDCLXXVI, P. II, p. 433 fll., Le Roy Monum. de la Grèce, Éd. II, Paris MDCCLXX, T. II, p. 33, Dodwell Tour, Vol. II, p. 403, Donaldson Alterthümer von Athen, Bd. III, S. 240 der Uebersetz., und Göttling in dem Bericht über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft zu Leipzig, IV, S. 158. Schon Leake gewahrte nur wenige Bruchstücke von den Sitzen, aber die ungeheueren Massen von Mauerwerk, welche die beiden äussersten Theile der Cavea unterstützten, bestanden noch. Während Dodwell das ganze Theater als Römischen Bau betrachtet, Gell sehr daran zweifelt, ob es sehr alt sei, und bemerkt, dass es jedenfalls in später Zeit wiederhergestellt sei, Donaldson die „ganz runde Ringmauer des Koilon“ für eine „Probe Griechischer Construction“ hält, ist Leake der Ansicht, dass, wenn auch das Theater aus einer frühen Periode stamme, doch das äussere Werk, wie es sich jetzt darstellt, nicht vor der Römischen Herrschaft errichtet, und dass das Bühnengebäude, von welchem es einige Ueberbleibsel aus Backsteinen giebt, in Römischer Zeit hinzugefügt sei. Derselbe bemerkt, dass es ohne neue Ausgrabung (welche auch von der Französ. Expedition nicht veranstaltet wurde) nicht möglich sei, den Durchmesser der Orchestra zu bestimmen, und hält dafür, dass zu irgend einer Zeit das Theater nebst seiner unmittelbaren Umgebung als eine Art von Castell gedient habe. — Dieses Theater wird, wenn nicht von Herodotos, VI, 67, doch von Didymos bei Athen., IV, p. 139, e, von Pausanias III, 14, 1, Lukianos, Anach. C. 38, und mehrfach in Inschriften erwähnt. — S. noch Taf. III, κ.

20. Theater zu Megalopolis. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 39.

Vgl. Expéd. a. a. O. p. 43, 45, 46 (zur Zeit der Französ. Expedition waren nur Ueberbleibsel der Mauern zu sehen, welche den Zweck hatten, das Erdreich des Koilon zu stützen und die verschiedenen Ränge der Sitzstufen aufzunehmen, so wie die Treppen, welche zu diesen hinaufführten), Dodwell Cl. Tour, Vol. II, p. 375, Gell Morea, p. 176, Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 240 der Uebers., Leake Morea Vol. II, p. 39 fl., L. von Klenze Aphorist. Bemerkungen auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838, S. 659, Ross Reisen und Reiserouten durch Griechenland, Berlin 1841, Th. I, S. 74, Griech Königsr. Bd. I, S. 217 fl, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, Ἀθήνησι 1838, p 105. Donaldson spricht nicht genau, wenn er a. a. O. angiebt, das Gebäude stehe auf einem künstlichen Walle, und S. 244, Anm. 14, dasselbe zu den Griechischen Theatern in Ebenen zählt; was freilich auch Leake Asia Minor, p. 327, thut. Richtiger bemerkt Leake Morea, a. a. O. (mit dessen späterer Angabe die bei Gell und in der Expéd. de Morée sehr wohl übereinstimmt), man habe bei seiner Anlage nur den kleinen Vortheil einer unbedeutenden Erhöhung an der Rückseite gehabt; mit Ausnahme dieser Substruction für einen Theil des Koilon sei der Bau durchaus ein künstlicher. Die auch von Donaldson angemerkte Divergenz der äussersten Grundmauern des Koilon hat ihren Grund in Stützbauten. Nach Donaldson sieht man keine Spur der Bühne; wohl aber nach Dodwell und nach Ross, von denen jener part of the walls of the proscenium, dieser „Reste von den Unterbauten der Scene, zum Theil von polygonischer Construction“ erwähnt. Indessen werden diese von Leake und der Französ. Expedit. (p. 45 zu pl. 39, D) als dem bei Pausanias VIII, 32, 1, erwähnten Rathsgebäude angehörend betrachtet. Dass inzwischen einst ein Bühnengebäude bestand, unterliegt wohl keinem Zweifel. Der Perieget bezeichnet a. a. O. das Theater als das grösste in Hellas, vgl. auch II, 27, 5, und erwähnt in ihm eine perennirende Wasserquelle. Diese bemerkte noch Ross, „in der Orchestra, am innersten Rande des Halbrundes.“ Die Expéd. (p. 45, E, vgl. den Plan der Ruinen von Megalopolis Pl. 37) und Klenze finden sie ganz nahe bei der Theaterruine wieder; doch vgl. etwa Pausan. VIII, 32, 2. Gegen die Angabe über die Grösse spricht Donaldson; dafür, ausdrücklich, Leake, welcher der Ansicht ist, dass dabei Rücksicht genommen sei auf the multitudinous Arcadian council, und den Durchmesser auf ungefähr 480 Fuss anschlägt. Nach Klenze lässt sich sogar ungefähr der Durchmesser des unteren Stufenkreises zu 310, der des oberen zu 600 Fuss bestimmen: eine Berechnung, welche sowohl mit der Maassangabe auf dem von uns wiedergegebenen Plane als auch mit dem Pausanias am meisten in Einklang steht. Das Theater wurde, wie die ganze Stadt, bald nach der Schlacht bei Leuktra, ungefähr um das Jahr 371 v. Ch. G., erbaut. — S. Taf. III, λ.

21. Theater zu Mantineia. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 53.

Vgl. Gell Itinerary of the Morea, London 1817, p. 141, Dodwell Cl. Tour, Vol. II, p. 423, Leake Morea, Vol. I, p. 108, Ross Reisen und Reiserouten, Th. I, S. 125. Das einzige Theater im Europäischen Griechenland, bei dessen Anlage keine natürliche Anhöhe benutzt ist. Doch besteht der Raum für die Zuschauer nicht, wie sonst gewöhnlich der Fall ist, aus einem ganz und gar massiv ausgeführten Gewölbebau, sondern aus einem künstlich aufgeschütteten Bau (χῶμα γῆς), an welchen die Sitzstufen angelehnt worden sind. Die zum Theil erhaltene hintere Mauer, welche den Erdwall stützt und hält, ist von polygonaler Bauart. Das Gebäude ist, was die erste Anlage betrifft, wohl etwas älter als das Theater zu Megalopolis. Hirt's Meinung (Gesch. der Baukunst, Bd. II, S. 163), dass es von dem Antiochus Epiphanes errichtet sei, beruht ohne Zweifel auf einer Verwechselung mit dem Theater zu Tegea, vgl. Livius XLI, 25. Erwähnung bei Pausanias VIII, 9, 1. 2. 3. — S. Taf. III, μ.

22. Theater zu Argos. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 50.

Vgl. Expéd. a. a. O., p. 91, besonders aber Leake Morea, Vol. II, p. 396 fl., ferner Clarke Travels, II, 2, London MDCCCXIV, p. 673 fl., Gell Argolis, London 1818, p. 69, Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 240 der Uebers., Klenze Aphor. Bemerk. S. 525, auch Leake Topogr. Athens, S. 384 der Uebers., und Dodwell Cl. Tour, Vol. II, p. 216. Das Koilon hatte eine eigenthümliche Form, über welche man jedoch keineswegs mit Strack Theatergeb., S. 1, nach dem mitgetheilten Plane urtheilen darf. Nur der mittlere Theil war aus dem Felsen gehauen; seine beiden Enden bestanden aus starken, mit regulärem Mauerwerk bekleideten Massen von rohen Steinen und Mörtel, welche schon zu der Zeit, da Leake reis'te, blosse unförmliche Schutthaufen waren. Die oberste Abtheilung erstreckte sich nach Leake's Urtheil nicht bis zu den Enden der Cavea, sondern nahm nur den aus dem Felsen gehauenen Theil im Centrum ein. Diese scheinen dem Englischen Reisenden für besondere Gelegenheiten angelegt zu sein: wenn der Zudrang übermässig war, oder, vielleicht, für einige von den weniger bevorrechteten Zuschauern. Die Auffassungsweise Leake's findet eine Parallele in der ganz ähnlichen Anlage des Koilon bei dem grossen Theater zu Ephesos, über welche Canina L'Archit. Gr., P. II, Roma 1837, p. 465, richtig urtheilt: questa aggiunta era stata evidentemente praticata per aumentare il luogo più adatto, dal quale si poteva meglio vedere tutta la scena; vgl. auch Suppltaf. nr. 9, das Theater zu Knidos, Taf. I, 7, oder kleinere, wie die auf Taf. II, 7, B, und 9, B, nicht zu erwähnen. Vgl. auch Donaldson's, freilich etwas abweichende Angabe: „die unteren Κερκίδες (Cunei oder Keile) folgten vollkommen dem Schwunge des Halbkreises, die zwei oberen Abtheilungen der Cunei aber scheinen, nach dem Aeusseren zu urtheilen, durch zwei parallel laufende Mauern eingeschlossen gewesen zu sein, welche Tangenten zu dem Rücken des Diazoma über der ersten Abtheilung der Cunei bildeten.“ Derselbe bemerkt weiter (abweichend von unserem Plane): „Zwei Treppenfluchten sind in weiter Entfernung von einander sichtbar; zwei andere liefen wahrscheinlich dicht an den Seitenmauern her.“ Auf Clarke's ganz eigenthümliche, aber durchaus irrige Ansicht, von dem Theater (it differs from every other theatre we saw in Greece, in having two wings, with seats, one on either side of the Cavea; so that it might be described as a triple Coilon) genauer einzugehen, ist hier der Ort nicht; vgl. darüber einerseits die Expéd. und Klenze, welche ganz in der Nähe des unsrigen ein zweites, kleineres Theater annehmen, andrerseits Leake Morea, p. 397 fl. Die Figur, welche auf dem mitgetheilten Plane der Französ. Exped. in der Orchestra ersichtlich ist, bezieht sich nicht auf den Zustand des Theaters im Alterthume, sondern bezeichnet, wie man aus Klenze's Bemerkungen erräth, die Stelle des Versammlungssaales oder vielmehr Bretterschuppens, worin bei der Nationalversammlung im J. 1829 die Mitglieder des Congresses ihren Platz hatten, während die antiken Stufen für die Zuhörer bestimmt waren. Von Ueberbleibseln des Bühnengebäudes, welches ohne Zweifel existirte, findet sich auch in den anderen Reisewerken keine Spur. Erwähnung des Theaters in Horat. Epist. II, 2, 130, und bei Pausanias, III, 20, 6.

23. Theater bei Epidauros. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 78.

Der Plan in der Expéd. beruht auf neuer Aufgrabung; vgl. p. 164: La fouille faite au bas (des gradins) a eu pour résultat de déterminer la base des murs (où les gradins devaient s'arrêter), ainsi que le premier gradin. Ein anderer Grundriss mit einem Ergänzungsversuche des Scenengebäudes und des hinter demselben befindlichen Säulenganges nach „einigen wenigen Spuren des Parascenion und des Säulengangs — wiewohl man keine Spuren der Säulen entdecken konnte“, von Donaldson, in den Antiq. of Athens, Suppl., Chap. VI, Pl. 1, oder Lief. 2, Taf. 6 der Darmstädt. Ausg. Eine geringe Spur des Bühnengebäudes gewahrt man auch auf dem mitgetheilten Grundrisse. Das über einen Halbkreis hinausgehende, stumpfwinklig schliessende Sitzrund und der doppelte Boden oder Auftritt an dem Diazoma, von denen der eine durch Stufen durchschnitten ist, sind beiden Grundrissen gemein. Noch Leake Asia Minor, p. 322, zählte dieses Theater zu denen mit rechtwinklig abgeschnittenen Sitzplätzen. Vgl., ausser den schon Angeführten, namentlich Donaldson in den Alterth. von Athen, Bd. III, S. 217 fl., unter den Neueren: Chandler Travels in Greece, p. 225 fl., Villoison Prolegg. ad Homer., p. L fl., Anm. 1, Clarke Travels, II, 2, p. 626 fll., Gell Argolis, p. 107 fl., Itiner. of the Morea, p. 188, Dodwell Cl. Tour, Vol. II, p. 257 fll., Leake Topogr. Athens, S. 382 der Uebers., und besonders Morea, Vol. II, p. 424 fl., Prokesch von Osten Denkwürdigkeiten, Bd. III, S. 597, Klenze Aphorist. Bemerk., S. 146 fl., Fiedler Reise, Th. I, S. 292, Henzen Beilage zur Augsb. Allg. Zeitung, 1843, nr. 28, S. 221, Welcker in der dritten Aufl. von Müller's Handb. der Archäol., §. 106, 2, S. 92. Das Koilon ist im Ganzen vortrefflich erhalten, besser als bei irgend einem anderen Theater im eigentlichen Griechenland. Dieses in dem berühmten Heiligthume des Asklepios, dessen Stelle noch heutigen Tages den Namen στὸ Ἱερὸν führt, zur Unterhaltung der zuströmenden Fremden und zur Vermehrung des Besuches der Heilanstalt durch den Kunstgenuss der Feste (Welcker Griech. Tragöd. III, S. 927) angelegte Theater war nach Pausanias II, 27, 5, ein Werk des Polykleitos und zeichnete sich vor allen Gebäuden dieser Art durch Ebenmaass und Schönheit aus. Nachgeahmt in dem Th. zu Ägina, Pausan. II, 29, 8; aber gewiss nicht Vorbild von allen spätern Theatern in Griechenland in der Ausdehnung wie Toelken meint, Ueber die Antigone des Sophokl., drei Abhandl. von Böckh, Toelken, Fr. Förster, Berlin 1842, S. 64, Anm. — S. noch Taf. III, ν—π.

24. Theater zu Sikyon. Nach Expéd. de Morée, Vol. III, Pl. 82.

Ein anderer, in Betreff des Bühnengebäudes etwas abweichender Grundplan nach K. O. Müller's Tagebüchern bei Strack Theatergeb., Taf. VI, Fig. 8. Vgl. Expéd. a. a. O, p. 39 fl., Leake Morea, Vol. III, p. 368 fll., Clarke Travels, II, 2, p. 723 fll., Gell Itiner., p. 16, Dodwell Cl. Tour, Vol. II, p. 294, Prokesch von Osten Denkwürdigk., Bd. II, S. 731 fl., Ross Reisen und Reiserouten, Th. I, S. 48, Welcker zu Müller's Handb. der Archäol., §. 285, S. 385 der dritten Aufl. Erwähnung bei Polybios, XXIX, 10, und bei Pausanias, II, 7, 5 und 6. Nach Leake's Bemerkung scheinen der (wie meist angegeben wird, in den Felsen gehauenen, nach der Expéd. aber auch en pierres rapportées bestehenden) Sitzreihen ungefähr 40 gewesen und dieselben durch zwei Diazomata in drei Abtheilungen geschieden zu sein. Während Dodwell von seats in a very perfect state spricht, nennt Prokesch von Osten nur „eine davon fast in ganzem Bogen noch sichtbar.“ In dem Koilon gewahrt man auf unserem Plane bei a und b die zuletzt von Welcker besprochenen gewölbten Hallen von merkwürdiger Construction, „durch die Seitenbauten geführt, um einen Theil der Zuschauer gleich von Aussen in der Höhe, die sie suchten, einzulassen.“ Das Scenengebäude ist, soweit es aus dem lebenden Felsen gehauen war, erhalten. Rücksichtlich der Frage, aus welcher Zeit das Theater stammen möge, ist es nach Leake's Ansicht schwer sich eine Meinung zu bilden. Indessen scheint es keinem Zweifel unterliegen zu können, dass die vorhandenen Ueberbleibsel, wenn nicht ganz, doch dem grösseren Theile nach, der Zeit kurz nach dem Jahre 303 v. Ch. G. angehören. Vgl. auch Strack Theatergeb., S. 3. — S. noch Taf. III, ϱ.

25. Theater zu Thorikos. Nach Leake „Die Demen von Attika“, übers. von A. Westermann, Braunschweig 1840, Taf. V, 2.

Einen anderen, jedenfalls nicht so genauen Grundplan hat aus K. O. Müller's Tagebüchern Strack Theatergeb., Taf. VI, Fig. 1, mitgetheilt, ohne, wie es scheint, von jenem Kunde zu haben. Eine Ansicht der Ruinen in Dodwell's Views and Descriptions of Cyclop. or Pelasg. Remains in Greece and Italy, London MDCCCXXXIV, Pl. 23; eine andere (minder ausgeführte und instructive) schon bei desselben Dodwell Cl. Tour through Greece. Nach Leake a. a. O., S. 58 (mit dem Fiedler Reise, Th. I, S. 41, und Ross Griech. Königsr. II, S. 152, übereinstimmen, welcher letztere ausserdem den „kleinen Umfang" hervorhebt), „ein in rohem Stile aufgeführtes Theater von eigenthümlicher Construction." Dodwell Tour, Vol. I, p. 536, und Views, p. 14: The Acropolis of Thoricos is accompanied at its base by the remains of a curious and magnificent theatre, which I should conceive to be one of the most ancient in Greece. The seats are preserved, and also fifteen ranges of blocks of the exterior wall, in its circular part. Some trifling irregularity may be remarked in the construction as in the walls and towers of the city (Tour: to which a more remote antiquity may reasonnably be ascribed). A passage appears to have been conducted round the exterior of the Coilon. Die Befestigungen von Thorikos datiren bekanntlich aus dem vierundzwanzigsten Jahre des Peloponnesischen Krieges, Xenoph. Hellen. I, 2, 1. Wordsworth Athens and Attica, Ed. II, London MDCCCXXXVII, p. 213: The outline of this theatre is not of a semi-circular form; it is of an irregular curve, nearly resembling the fourth of an ellipse; the longer axis commencing with the stage, and the seats beginning from the lesser axis, and running, in tiers rising above each other, concentrically with the curve. They faced the south. The curved outline of the *κοῖλον* of the theatre formed part of the town-wall (NB): this irregular form was perhaps adopted, as more defensible than any other. Dem Vernehmen nach bespricht unser Theater auch F. von Quast Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen, Berlin 1834, S. 23. Serradifalco Antichità della Sicilia, Vol. I, p. 142, Anm. 72, bemerkt, che nel Teatro di Torico in cui mancava l'appoggio della rupe, vi si supplì con un muro semplicissimo adatto a reggere i sedili, e senza alcun portico, und, wie Canina, L'Archit. Gr., P. II, p. 456, hinzufügt, senza essere queste (le semplici mura) decorate con archi, nè in esse formati ambulacri diversi. Doch ist Jenes nicht so zu verstehen, als hätte man bei der Anlage der Sitzreihen von der natürlichen Beschaffenheit des Bodens keinen Vortheil gehabt. Nach Strack Theatergeb., S. 1, rührt die abweichende Form des Theaters allein her von der eigenthümlichen Beschaffenheit des felsigen Abhanges, woran es liegt.

26. Odeum des Herodes Atticus oder der Regilla, an der Südwestseite des Felsens der Akropolis zu Athen. Nach Canina Archit. ant., Sez. II, Monum., Tav. CXXVI.

Neben dem Bühnengebäude sieht man, nach Osten, die Porticus des Eumenes angedeutet. Die zu Tage liegenden Ueberbleibsel sind durch schwärzere Tinte hervorgehoben und kenntlich gemacht. Bei der Restauration lag ohne Zweifel der Plan von Stuart Antiq. of Athens, Vol. II, Chap. III, Pl. II (Lief. 7, Taf. 12 der Darmstädt. Ausg.) zu Grunde. Stuart berichtet nun (vgl. Bd. II, S. 6, 3, 1 der Uebers.): „Die Sitze für die Zuschauer waren in einen massiven Felsen gehauen; folglich waren keine Treppen unter ihnen, auf welchen die Zuschauer zu den oberen Reihen von Sitzen gelangten, und desswegen waren keine Ausgänge (vomitoria) da, aus welchen sie von diesen Treppen auf die ihnen angewiesenen Plätze stiegen. An jedem Ende der Vorderseite waren indess geräumige Stiegen. — Die Fläche, auf welcher die Sitze der Zuschauer waren (und welche Jahrhunderte hindurch vernachlässigt wurde), hat sich nun endlich mit Pflanzenerde überzogen. — Das Proscenium, Logeum, die Orchestra und andere interessante Theile des Theaters sind zu einer beträchtlichen Höhe mit Erde und Schutt bedeckt" Vgl. a. a. O., S. 2: „Stuart und seine Begleiter konnten nur einige Zeit darauf verwenden, die Hauptmasse aufzunehmen und hinter der Bühne nachzugraben, und entdeckten die Lage und Verbindungen der Treppen, den Plan des Prosceniums, nebst einigen anderen Gegenständen, welche der Bemerkung Anderer entgangen waren." Weitere Bemerkungen aus der neueren Engl. Ausg. des Stuart'schen Werkes findet man in der Uebers. a. a. O., S. 13 fl. Die viereckigen, den Treppen entsprechenden Vertiefungen in der den Zuschauerraum einschliessenden Mauer, welche hier als Ausgänge gefasst worden, sind nach den Nachträgen, vgl. a. a. O., S. 16, Anm. 6, nichts Anderes als Blenden, von denen es heisst, dass sie die Stelle des Peristyls hinter den Sitzen einnahmen. Vgl. den restaurirten Durchschnitt bei Canina a. a. O., wo sie als bogenförmige Oeffnungen ergänzt sind. Der in jenen Bemerkungen auch erwähnte kreisförmige Gang, unmittelbar unterhalb der Einschliessungsmauer, ist von Canina bei seinem Grundrisse unberücksichtigt gelassen, wogegen derselbe tiefer hinab ein anderes oberes Diazoma angesetzt hat. Doch heisst es auch bei Prokesch von Osten Denkwürdigk., Bd. II, S. 414: „im Innern zeigen sich zwei Umfassungen; die eine in der Höhe, die andere nah an der Mitte." Erst in der allerneuesten Zeit sind Aufgrabungen im Inneren der Ruine unternommen, welche aber bis jetzt keine wichtige neue Resultate geliefert haben, vgl. Gerhard's Archäol. Zeitung, 1847, nr. 1, S. 9. — Die richtige Erkenntniss und Beziehung dieser Theaterruine zuerst bei Barthelemy, Voyage du jeune Anacharsis, Paris 1790, T. II, p. 384. In dem ersten Versuche einer Topographie von Athen von J. P. Babin, aus dem Jahre 1672, in Ross's Hellenika, I, 2, S. 86, wird sie als der Areopag, von Guilletière, Athènes ancienne et moderne, Paris MDCLXXV, p. 399 fll., Wheler, Journey into Greece, p. 365 fl, Spon Voy., T. II, p. 160 fll., Pococke Beschr. des Morgenl., Th. III, S. 234 der Uebers., Stuart, als das Theater des Dionysos betrachtet, von Chandler Trav. in Greece, p. 64 fl., mit dem Perikleischen Odeion verwechselt. Sonst besprechen das Theater von den neueren Reisenden: Le Roy Monum. de la Grèce, T. I, p. 14 fl., Clarke Travels, II, 2, p. 505 fll., Dodwell Cl. Tour, Vol. I, p. 297, Turner Tour in the Levant, Vol. I, p. 331, Leake Topogr. Athens, S. 139 der Uebers. von Baiter und Sauppe, Prokesch von Osten Denkwürdigk, Bd. II, a. a. O., und 616 fl. — Erwähnung bei Philostratos, Vit. Soph. II, 5, p. 551 Olear., p. 236 Kayser: *ἀνέθηκε δὲ Ἡρώδης Ἀθηναίοις καὶ τὸ ἐπὶ Ῥηγίλλῃ* (Salmasius ad dedic. Stat Regillae, p. 121, Keil Syll. Inscr. Boeot., p. 151 fl., vgl. Addenda, p. 2) *θέατρον, κέδρου ξυνθεὶς τὸν ὄροφον, ἡ δὲ ὕλη καὶ ἐν ἀγαλματοποιίαις σπουδαία· δύο μὲν δὴ ταῦτα* (dies Theater und das Stadium des Herodes) *Ἀθήνησιν, ἃ οὐχ ἑτέρωθι τῆς ὑπὸ Ῥωμαίοις, ἀξιούσθω δὲ λόγου καὶ τὸ ὑπωρόφιον θέατρον, ὃ ἐδείματο Κορινθίοις, παρὰ πολὺ μὲν τοῦ Ἀθήνησιν, ἐν ὀλίγοις δὲ τῶν παρ' ἄλλοις ἐπαινουμένων* —, vgl. II, 8, p. 556 Ol., p. 239 Kays.: *οὐ γάρ ποτε οὔτ' ἂν θέατρον ἀναθεῖναι αὐτῇ τοιοῦτον*, Suidas s. v. *Ἡρώδης: κατεσκευάσατο Ἀθηναίοις θέατρον ὑπωρόφιον*, Pausanias, VII, 20, 3 (vom Odeion zu Paträ): *κεκόσμηται δὲ καὶ ἐς ἄλλα τὸ ᾠδεῖον ἀξιολογώτατα τῶν ἐν Ἕλλησι, πλήν γε δὴ τοῦ Ἀθήνησι· τοῦτο γὰρ μεγέθει τε καὶ ἐς τὴν πᾶσαν ὑπερῆρε κατασκευήν· ἀνὴρ δὲ Ἀθηναῖος ἐποίησεν Ἡρώδης ἐς μνήμην ἀποθανούσης γυναικός.* Vgl. auch Append. Epigr. Anth. Gr., ed. Jacobs, T. II, p. 774 fll., nr. 41, Vs. 46 (*σῆμα νηῷ ἴκελον*), mit Jacobs' Animadv. in Epigr. Anth. Gr. II, 2, p. 398. Die Ausdrücke bei Philostratos und Suidas, ebenso wie die Bezeichnung als Odeion von Seiten des Pausanias (auch wohl die des Epigrammes), führen darauf, dass das ganze Gebäude mit einem Dach versehen war, nicht etwa die Bühne allein, wie man gemeint hat (Stuart's und Revett's Alterth. von Athen, Bd. II, S. 13 der Uebers.). Auch würde Pausanias in diesem Falle sicherlich nicht die Grösse des Gebäudes besonders hervorgehoben haben; denn grössere unbedeckte Bauten dieser Art gab es ja in Griechenland genug. Was aber Hirt's Meinung (Gesch. der Bauk., Bd. III, S. 111) anbelangt, dass der Umfang viel zu gross sei, um eine Dachung in Holzwerk annehmen zu

können — aus welchem Grunde die betreffenden Ruinen nicht die des Odeums der Regilla sein sollen —, so bemerken wir, dass nach Leake's Schätzung das Gebäude Raum für etwa 6000 Zuschauer hatte, dass aber das Odeum zu Rom, wie wir durch das Curiosum urbis Romae wissen, 10,600 Plätze fasste. — Regilla starb im Jahre 913, nach Erb. Rom's, vgl. Corsini Fast. Att. IV, p. 173. Basrelief unter den Ruinen des Odeums gefunden, dem Stile nach wohl passend zu der Zeit des Hadrian: Anc. Marbles of the Brit. Mus., P. IX, Pl. 28, vgl. p. 123.

27. Theater zu Rhiniassa (in Epirus). Nach Hughes Travels in — Albania, Vol. II, p. 340.

Vgl. Hughes a. a. O., p. 339 fl., und Leake North. Gr., Vol. I, p. 247 fl., woselbst auch ein (minder ausgeführter) Plan. Das heutige Rhiniassa ist nach Hughes, p. 338, das alte Elatria, nach K. O. Müller Zur Karte des nördl. Griechenlands, Breslau 1831, S. 24, sowie nach Leake, p. 251 fl., Kassope, und nach Toelken Ueber die Eing. zu dem Proscen. u. s. w., a. a. O., S. 54, Pandosia. – Das Koilon mit der äusseren kreisförmigen Mauer und den Mauern, welche die beiden äussersten Enden unterstützen, sowie den 37 Sitzreihen, von denen 24 der unteren, 13 der oberen Abtheilung angehören, ist wohl erhalten. Toelken erachtet S. 66 dieses Theater für wichtig in Betreff der von Vitruvius, L. V, C. 7, gegebenen „Vorschriften über die Verhältnisse, welche die in die Orchestra hineinführenden Eingänge erhalten müssen", indem es „auch in diesen, anderswo zerstörten Theilen genugsam erhalten" sei. Mit welchem Rechte, ist nicht wohl einzusehen. Er kannte und berücksichtigte nur den Plan von Hughes. Abweichend von diesem und ganz eigenthümlich in einem Punkte ist der von Leake, worüber p. 248: The scene or structure in front of the cavea was divided in two compartments, of which the inner was equal in length to the inner diameter of the theatre, and the outer half that length; both were about 24 feet in breadth. Die äussere Hälfte kömmt so ziemlich mit der auf dem Hughes'schen Plane überein, auf welchem ihre Breite (Tiefe) genauer zu 21 Fuss, 6 Zoll angegeben wird. Die innere Hälfte hat aber ausser der viel geringeren Länge auch mindere Breite, welche nach Hughes mit der Mauer 19 F., 4 Z., ohne dieselbe 12 F., 4 Z. beträgt. So sehr wir auch sonst auf Leake's Angaben bauen, können wir doch in diesem Falle nicht umhin, den Hughes'schen Plan für genauer zu halten. Vgl. einigermaassen Taf. I, 9, etwa auch Taf. I, 11.

28. Theater bei Dramyssus (in Epirus). Nach Antiq. of Athens, Suppl., T. V, Chap. VI, Pl. III.

Vgl. Donaldson in den Alterth. von Athen, Bd. III, S. 221 fll. der Uebers., ausserdem Hughes Travels in Sicily, Greece and Albania, London 1820, Vol. I, p. 187 fl., und besonders Leake Northern Greece, Vol. I, p. 264 fll., auch dessen Topogr. Athens, S. 383 der Uebers. Das Dorf Dramyssus (Leake schreibt „Dhramisiús") liegt ungefähr sieben (Englische) Meilen südwestlich von Joannina, der Hauptstadt Albaniens. Nach Donaldson's Meinung gehören die Ruinen dem Orakelorte Dodona an. Das halten wir nach Leake's genauer Untersuchung über die Lage dieses Orts, Vol. IV, p. 168 fll., für ausgemacht falsch. Noch weniger ist mit Hughes an Kassope zu denken. Für das Paläokastron von Dramyssus ist der alte Name noch zu finden, vgl. Vol. IV, p. 82. Nach Leake's sehr interessanten Ermittelungen, Vol. I, p. 267, gehörte das Theater zu einem sacred temenus und wurde ebenso wie dieses durch eine Citadelle auf dem Gipfel des Berges, an welchem es belegen ist, geschützt, vgl. p. 264. Er schliesst mit einer Ansicht, wie sie in ähnlicher Weise auch von Hughes aufgestellt wird: The position is so nearly central in the country of the Molossi, that it was probably a place of common sacrifice and political union for the use of all the towns of that division of Epirus. Donaldson, S. 226: „Das Koilon ist noch ganz erhalten, die runde Ringmauer jedoch zerstört. Das Theater hat zwei Diazomas und in der Höhe einen Säulengang (nach Leake: einen dritten Corridor von derselben Art; derselbe bemerkt auch, dass, wie der Plan zeigt, zwei breite Treppenfluchten, eine an jeder Seite des Prosceniums, zu dem mittleren Diazoma führten). — Die Orchestra ist ganz ausgefüllt mit aufgehäuften unermesslich grossen Steinblöcken. Eine Ausgrabung, sieben Fuss unter dem jetzigen Grund, liess erst neue Sitze sehen. Diese Ausgrabung reducirte den Durchmesser des untersten Sitzes auf ohngefähr achtundsiebenzig Fuss (vgl. auch S. 255, A. 3, woselbst, unter Hervorhebung der Kürze dieses Durchmessers, gesagt wird, er betrage 77 Fuss, und wahrscheinlich seien noch einige tiefere Sitze dagewesen), was sehr genau zur angegebenen (s. den Plan) Breite der Bühne passt. Zwischen dem Parascenium und einigen Mauermassen, welche den Grundbau eines offenbar sehr bedeutenden öffentlichen Gebäudes ausmachten, scheint sich ehedem eine Strasse durchgezogen zu haben." Von dem Scenengebäude sah Leake einige Grundmauern (some foundations of the constructions belonging to the scene); nach Hughes ist von dem Proscenium und der Scene genug übrig, um einen guten Architekten, welcher Zeit zur Untersuchung hat, zur Wiederherstellung des Plans in den Stand zu setzen. Hinsichtlich der Zeit der Erbauung urtheilt Donaldson: „Die Einfachheit, welche in dem ganzen Theaterbau herrscht, sowie der fast gänzliche Mangel an Verzierung sind Zeichen des grauesten Alterthums." Uns will es scheinen, als könne der Bau, wie er vorliegt, nur aus der Römischen Zeit stammen. — S. auch Taf. III, 14, und α und β.

Taf. II.

Sicilien.

Die Theater Sicilien's sind, alle oder einzelne von ihnen, schon vorlängst besprochen und Grundrisse von ihnen bekannt gemacht. Ersteres von Antiquaren und Reisenden, von denen (ausser Hughes) die beachtenswerthesten in Müller's Handb. der Archäol., §. 257, A. 5, S. 333 der dritten Aufl., namhaft gemacht werden. Beides namentlich in D'Orvilles Sicula, Amstelaed. CIↃIↃCCLXIV, in Houel's Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, Paris MDCCLXXXII fll, in welchem (bekanntlich sehr ungenauen) Werke alle hinlänglich erhaltenen Theater berücksichtigt werden, und in Wilkins' Antiquities of Magna Graecia, Cambridge MDCCCVII, dessen Pläne der Theater von Syrakus und Segeste aus dem Houel'schen Werke entlehnt sind. Diese früheren Berichte, Bemerkungen und Pläne sind durch das umfassende, unter Beihülfe Cavallari's von dem Duca di Serradifalco herausgegebene Werk Le Antichità della Sicilia, Palermo MDCCCXXXIV fll, in soweit in den Schatten gestellt und zum Theil überflüssig geworden, dass es hier genügt, dieselben im Allgemeinen erwähnt zu haben. Italienische Monographien, wie Gallo's Descrizione dell' antico Teatro di Taormina, Messina 1773 (schwerlich noch jetzt von Wichtigkeit), Gaetani's Memoria sul antico Teatro ed antichi Acquidotti Siracusani, Palermo 1795 (ebenso), und Musumeci's Illustrazione dell' Odeo di Catania, 1822 (in dem Serradifalco'schen Werke erwähnt, also auch wohl benutzt), sind uns nicht zu Händen gekommen. In G. Judica's Antichità di Acre, Messina 1819, kann die Partie über die Theater (vgl. Welcker Tragöd. III, S. 1298), soviel wir uns aus einer früheren flüchtigen Benutzung des Werkes erinnern, nur unbedeutend sein; Risse enthält es gar nicht. Selbst von dem, was in

Hittorff's und Zanth's Architecture antique de la Sicile, Paris 1827, Pl. 7—9, über das Theater zu Segesta veröffentlicht ist, haben nach dem Erscheinen des Serradifalco'schen Werkes nur etwa die Einzelnheiten noch mehr als ein blosses historisches Interesse. Ja sogar der sorgfältige und mit schätzenswerthen Erläuterungen (Alterth. von Athen, Bd. III, S. 227 fll. der Darmst. Uebers.) versehene Plan des Theaters zu Syrakus von Donaldson in den Antiq. of Athens, Suppl., Vol. V, Ch. VI, Pl. IV (Lief. 2, Taf. 9 der Deutschen Ausg.), wird von dem Cavallari'schen, mit welchem er in mehreren Punkten ganz oder beinahe übereinstimmt, in Folge von Ausgrabungen und weiteren Nachforschungen an Ort und Stelle, durch Angabe manches Neuentdeckten übertroffen. Der Grundriss des Theaters zu Tauromenion, welchen Strack Theatergeb., Taf. VI, Fig. 7, nach K. O. Müller's Tagebuche mitgetheilt hat, kann, obgleich er zu derselben Zeit, oder vielmehr noch etwas später bekannt geworden ist, als der im Werke des Duca di Serradifalco, begreiflicherweise keinen Vorzug vor diesem haben. Er beruht fast durchaus auf dem Houel'schen (T. II, Pl. XCIV).

1. Theater zu Syrakus. Nach Serradifalco, Vol. IV, T. XVIII.

Vgl. p. 69 fl., p. 133 fll. Dieses Theater ist ohne Zweifel dasselbe, dessen Grösse und Schönheit Cicero (In Verrem, Act. II, L. IV, C. 53) und Diodor (XVI, 83) hervorheben; denn es liegt in dem höchsten Theile der Stadt Neapolis, wie Cicero angiebt, und war, wie die Ueberbleibsel zeigen, von bedeutenden Dimensionen und ganz mit Marmor ausgelegt. Ob es auch eins ist mit dem, welches nach Eustathios (zu der Odyss. III, 68, p. 1457, 24 ed. Rom.) der Architekt Demokopos Myrilla vor der Zeit des Mimographen Sophron erbaute, ist nicht so sicher, aber doch wahrscheinlich (obschon Welcker, Griech. Tragöd., III, S. 925, das Gegentheil behauptet, Cavallari Göttinger Studien, 1845, S. 267, die Identität als nicht sicher betrachtet, und Hirt, Gesch. der Bauk., Bd. II, S. 86, gar sich zu der Meinung hinneigt, dass die ganze Anlage unseres Theaters aus der Zeit des Hieronymus herrühre: eine Ansicht, welche jedenfalls schon allein durch die Stelle des Diodor widerlegt wird; wenn man annimmt, dass das von Demokopos Myrilla erbaute Theater das unsrige sei, dass also in Syrakus nur ein bedeutendes Theater bestanden habe, auch durch Stellen wie die des Justin XXII, 2, Plutarch Dion., C. 38, und Timol. C. 34 und 38). Die Zeit der Erbauung unseres Theaters anlangend, betrachtet Donaldson, a. a. O., S. 228, ein „hohes Alter" desselben als sicher, glaubt aber „einer so entlegenen Periode", als „die Vollendung der Comödie durch Epicharmus ohngefähr ums Jahr 500 vor Chr. Geb." sei, seine Errichtung nicht zuschreiben zu können; ein Sicilianischer Gelehrter, Seb. Li Greci, setzt in Capozzo's Memorie su la Sicilia, Palermo 1842, Vol. III, p. 391 fll., die Anlage in die Zeit der Regierung des ersten Hieron; ebenso Bode Gesch. der Dramat. Dichtkunst, II, S. 62 (mit der unberechtigten Vermuthung, dass der Bau „erst in der Zeit der Demokratie nach Thrasybulos, d. h. Ol. 78,3 = 466 vollendet" sei); Canina Bullett. d. Inst., 1842, p. 122, circa nella settantesima Olimpiade. An dieselbe Zeit oder gar eine noch frühere dachten vorlängst D'Orville und diejenigen, welche die jetzt als irrig erkannte Ansicht hegten, dass, wie überall in den Colonien, so namentlich in Sicilien weit eher als im Mutterlande besser angelegte Theater bestanden: Stieglitz Encyclop. der bürgerl. Bauk., Th. IV, S. 538, Archäol. d. Bauk., II, 1, S. 125 fll., Archäol. Unterhaltungen, I, S. 75, und Böttiger Opuscula, ed. J. Sillig, p. 332, Anm. Wir meinen, dass man am besten thut, die erste Anlage, welche im Ganzen und Grossen auf Athen hinweist (Geppert Die altgriechische Bühne, Leipzig 1843, S. 95), dem ersten Hieron zuzuschreiben; nur muss man bei dieser Ansicht partielle Veränderung, namentlich in Betreff des Koilon, neue Verzierung u. dgl. zu verschiedenen Zeiten der Selbstständigkeit von Syrakus zugeben (was ja auch ganz natürlich ist). Sicher wurde dann das Theater in Römischer Zeit vollständiger umgebaut, die Bühne tiefer in die Orchestra hineingeschoben und die beiden gewölbten Corridore unter den Sitzreihen angelegt, welche nunmehr die Eingänge in dieselbe bildeten. Auch die viereckigen und kreisrunden Löcher, welche sich in dem Boden des Diazoma befinden und wahrscheinlich dazu dienten Balken aufzunehmen, welche das Velarium trugen, werden aus Römischer Zeit stammen. Von den aus dem Felsen gehauenen Sitzreihen sind jetzt nur noch 46 erhalten. Doch führen genügende Anzeichen darauf, dass die Cavea sich noch weiter den Fels hinauf erstreckte, namentlich auch die beiden (sechs, nach dem Donaldson'schen Grundrisse) wohlerhaltenen Stufen bei c. So mag der Diameter des Theaters 504 Palm betragen haben; eine Grösse, welche zu den Worten des Cicero und Diodor durchaus passt. Von den zwei durch das Diazoma gebildeten Abtheilungen zerfällt die untere wieder in zwei Unterabtheilungen. Die unteren 11 Sitzreihen derselben sind nämlich durch eine höhere Stufe (welche auf dem Plane durch eine stärkere Linie angegeben ist) von den oberen getrennt. Von dem Bühnengebäude sind ausser den beiden schon erwähnten parallel laufenden Mauern nur noch die beiden hinter ihnen befindlichen viereckigen aus dem Fels gehauenen Massen a a erhalten. Letztere gehören ohne Zweifel schon zu dem ursprünglichen Bau. Zwischen ihnen befindet sich ein Aquäduct b behufs des Abflusses des Wassers, welches sich in der Cavea sammelte. — S. noch Taf. III, 15.

2. Theater zu Akrä. Nach Serradifalco, Vol. IV, T. XXXII, Fig. 1.

Vgl. p. 159 fl. Die Cavea ist aus dem Felsen ausgehauen, nicht aber die Sitze, woher es kömmt, dass die meisten verloren gegangen sind. Die Anzahl der Sitzreihen des Gebäudes war sicheren Spuren nach ursprünglich grösser. Doch war dasselbe immer nur verhältnissmässig klein und hat daher gar kein Diazoma. Von dem Scenengebäude sind die aus Römischer Zeit stammenden, stark in die Orchestra vortretenden Mauern des Prosceniums zum Theil erhalten. Man merke auf den viereckigen Vorbau an der Mitte der vorderen Mauer, wodurch die Tiefe des nur 9 P., 1 Onc., tiefen Prosceniums um etwas vergrössert und den Auftretenden möglich gemacht wird, näher an die Zuschauer hinanzutreten, sowie auch auf die beiden Nischen, welche jenen Vorbau umgeben; vgl. Ueber die Thymele, S. 62 fl., und z. Taf. II, 7, A. Hinter der Bühne sieht man einige Wasser- und Kornbehälter auf dem Plane angedeutet. — In der Nähe des Theaters, nach rechts zu, befinden sich die Spuren eines viel kleineren theaterähnlichen Gebäudes, welches für ein Odeum gehalten wird. Wir haben dasselbe auf der Supplementtafel, nr. 13, mitgetheilt. — S. auch Taf. III, *v*.

3. Theater zu Segeste. Nach Serradifalco, Vol. I, T. XI.

Vgl. p. 126 fll., auch Vol. IV, p. 40, und p. 136. Das Theater ist in Griechischer Zeit, wahrscheinlich noch vor dem J. 409, — wenn auch keinesweges so früh als man sonst wohl meinte, vgl. auch Hirt Geschichte der Baukunst, Bd. II, S. 98 —, gegründet, aber das Scenengebäude in Römischer umgebaut, jedoch nicht ganz vollendet. Die Sitzreihen sind ungefähr bis zu der Mitte ihrer Höhe an den Abhang eines Felsens gestützt. Dieser untere Theil, aus zwanzig Sitzreihen bestehend, ist beinahe vollständig erhalten. In der oberen, nicht auf dem Felsen ruhenden Abtheilung der Plätze für die Zuschauer entsprach die Zahl der Sitzreihen und Treppen ganz der in der unteren, wie wenige Sitze und einige Stufen beweisen, welche noch erhalten sind. Diese Sitzreihen wurden durch zwei Vomitorien unterbrochen, welche auf das Diazoma münden. Ihre Entfernung von der Achse des Theaters ist ungleich, was wahrscheinlich darin seinen Grund hat, dass sie in genauer Correspon-

denz mit zwei Strassen der Stadt standen. Die ganze Cavea ist von einer Mauer umgeben. Von einer oberen Porticus findet sich keine Spur; auch kann sie nicht dagewesen sein. Von dem Bühnengebäude sind die Fundamente der Bühne vollständig, die des Postsceniums zum Theil erhalten. In dem Raum zwischen den Fundamenten der Hinterwand der Bühne und der Orchestra befinden sich, in einer Reihe symmetrisch aufgestellt, vier viereckig behauene Steine, auf welchen sicherlich in Römischer Zeit der hölzerne Boden des Prosceniums ruhte. In der Mitte vor den beiden mittleren dieser Steine, näher dem Mittelpunkte der Orchestra zu und in grader Linie mit der Umfassungsmauer der Cavea, findet sich ein fünfter, in anderer Richtung aufgestellt, mit einem viereckigen Loche in der Mitte seiner Oberfläche. Serradifalco hält ihn für die Thymele. Uns scheint er vielmehr zur Stütze eines vorspringenden Theiles des Holzbodens des Prosceniums gedient zu haben, vgl. Ueber die Thymele, S. 61 fl.; wenn er nicht etwa eine Statue trug. Für das Letztere spricht das an derselben Stelle befindliche Postament im Theater zu Pompeji, Taf. II, 7, A. Vgl. auch Clarke's Notiz über das Theater zu Knidos, oben S. 3. Sollte der „kleine Vorsprung" an der vermeintlichen Vordermauer des Hyposkenion von dem Theater zu Laodikeia, vgl. oben S. 3, etwa auf den Spuren eines ähnlichen Postaments beruhen? Bemerkenswerth ist hier auch die Notiz Hunt's über das Theater zu Assos in Walpole's Memoirs relating to Europ. and Asiat. Turkey, Ed. II, London 1818: Fronting the orchestra are some blocks remaining in their original place; the may probably be the ruins of the Thymele, where the musicians were placed and which was built of stone (so!), welche leider in der sehr ausführlichen und genauen Beschreibung dieses Theaters von Prokesch von Osten Denkwürdigk., Bd. III, S. 395 fll., keine Bestätigung und Erklärung findet. Aquäduct unter dem Bühnengebäude, wie bei dem Theater zu Syrakus. — Eine spätere Beschreibung des Theaters mit mehreren eigenthümlichen Bemerkungen in Capozzo's Memorie su la Sicilia, Vol. III, p. 424 fll. — S. noch Taf. III, σ.

4. Theater zu Tyndaris. Nach Serradifalco, Vol. V, T. XXXI.

Vgl. p. 51. Das Theater ist in Griechischer Zeit angelegt, aber das Bühnengebäude in Römischer umgebaut. Das ganze Gebäude mit Einschluss des Grundbaus der Scene a besteht aus viereckig behauenen Massen von Sandstein; nur in den in die Orchestra hinein vortretenden Bauresten bb, welche dem Römischen Proscenium angehören werden, findet man die Anwendung von Mauerwerk (opere laterizie) nach Römischer Weise. Die Houel'sche Vermuthung (Voy. pitt., T. I, p. 104, und Pl. LVIII), dass über den Sitzreihen ein bedeckter Säulengang gewesen sei, wird nicht allein durch den von uns mitgetheilten Grundriss nicht bestätigt, sondern es herrscht auch in dem (freilich sehr kurz gehaltenen) Texte des Serradifalco'schen Werkes ein gänzliches Stillschweigen über diesen Punkt. — S. Taf. III, τ.

5. Theater und Odeum zu Katane.

A. Theater zu Katane. Nach Serradifalco, Vol. V, T. II, Fig. 1.

Vgl. p. 12 fll. Katane hatte schon zu der Zeit des Alkibiades ein Theater; das vorliegende stammt aber nicht, wie Hirt Gesch. der Bauk., Bd. II, S. 99, annimmt, aus der Periode von den Perserkriegen bis zum Tode Alexander's des Grossen, sondern aus Römischer Zeit und gehört wahrscheinlich der von Augustus gegründeten blühenden Colonie an, mag indessen auf dem Platze des älteren Theaters aufgeführt sein. Seine Zerstörung datirt hauptsächlich aus der Zeit des Grafen Roger, welcher die kostbaren Säulen und Marmore, mit welchen es verziert war, zur Ausschmückung der Kathedrale verwenden liess. Von der Cavea existiren jetzt noch einige Theile. Zwei Diazomata theilen sie in drei Abtheilungen, von denen die beiden unteren Sitzreihen enthalten, die obersten Säulengänge. Die Abtheilung zunächst der Orchestra enthält 21 Sitzreihen, welche durch 8 Treppen in 9 Keile getheilt sind. In der Mitte des zweiten Keiles zur Rechten findet sich ein vierseitiger mit Marmor belegter Platz, der dazu diente, den Sessel einer vornehmen Person aufzunehmen, von welchem noch ein Arm erhalten ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach standen solche Sessel auch an dem entsprechenden Platze in den anderen Keilen dieser Abtheilung. Die Treppen und Sitze der zweiten Abtheilung fehlen zwar, aber es lässt sich nachweisen, dass 12 Sitzreihen da waren und die Treppen in der Richtung der in der untersten Abtheilung fortliefen. Eine niedrige Mauer von Marmor, 4 F. hoch, trennte die Cavea von der Orchestra. Von der Bühne ist Nichts mehr zu sehen als ein kleiner Theil der Grundlage des Prosceniums. — S. noch Taf. III, 12 und φ.

B. Odeum zu Katane. Nach Serradifalco, Vol. V, T. II, Fig. 2.

Vgl. p. 18 fl. Zur Seite des Theaters gelegen und ihm ähnlich, nur dass es bedeutend kleiner ist. Von den Sitzreihen ist Nichts zu sehen als die Ueberreste der drei unteren. Hinter denselben läuft das einzige Diazoma herum. Das Aeussere des Gebäudes ist mit Pilastern geschmückt, 16 ganzen und 2 halben an den Ecken. In der Mitte derselben stehen 17 Kreisbögen, welche den Mauern und Gewölben entsprechen, die im Inneren die Sitze trugen. Weder von dem Dache, welches mit Sicherheit vorausgesetzt werden darf, noch von der Bühne, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus Holz errichtet wurde, hat sich eine sichere Spur erhalten.

6. Theater zu Tauromenion. Nach Serradifalco, Vol. V, T. XXI.

Vgl. p. 37 fll. In Griechischer Zeit gegründet, in Römischer umgebaut. Von der Cavea ist Nichts an seinem Platz als das Podium und ein Theil der Mauern der Säulengänge. Die Sitze und Stufen, von denen viele bei den letzten Aufgrabungen entdeckt wurden, sind aus ihrer alten Lage gerückt. Inzwischen lässt sich aus den acht Vomitorien in der Mauer, welche die Säulen der Porticus trägt, mit Sicherheit abnehmen, dass 8 Treppen dagewesen. Die auf dem Plan angegebene Zahl der Sitzreihen beruht auf Wahrscheinlichkeitsrechnung. Danach ist auch den beiden angenommenen Diazomata eine Breite von je 8 Palm gegeben. Das obere, unmittelbar unter der eben erwähnten Mauer, schien nöthig, damit die aus den Vomitorien Hervortretenden mit Bequemlichkeit zu ihren Sitzen gelangen könnten. Das Dasein des unteren wird bezeugt durch eine Mauer bb, welche sich über den Eingangsthoren der Orchestra aa befindet. In der zuerst erwähnten Mauer sieht man zwischen den Vomitorien abwechselnd je vier nach oben bogenförmige oder mit einem Frontispiz versehene Nischen. Da dieselben nach Serradifalco's Angabe wegen ihrer geringen Dimensionen keine Statuen aufnehmen konnten (wie noch Schneider Das Attische Theaterwesen, Weimar 1835, Anm. 91, meint), so haben Viele angenommen, dass sie für die von dem Vitruvius erwähnten ehernen Schallgefässe bestimmt gewesen seien. Serradifalco dagegen ist der Ansicht, dass sie nur zum Schmuck gedient hätten; vgl. auch Hirt Gesch. der Bauk., Bd. III, S. 90. Anlangend die Säulengänge, so lassen sich die Plätze der Säulen, auf welchen die Bögen ruhten, noch auf das Deutlichste erkennen; einige von jenen Säulen sind auch noch — mehr oder weniger — erhalten. Der Grundbau des Scenengebäudes ist vollständig erhalten; nicht allein der aus Griechischer Zeit stammende der

eigentlichen Skene, sondern auch der der Paraskenien, aus welchen man vermittelst zweier Bogenthore auf das Proscenium gelangte, und der der beiden Mauern hinter der Skene (wo schon früher ein bedeckter Corridor angenommen wurde). Vor der Bühne gewahrt man acht (auf dem Cavallari'schen Plane sind irrthümlich nur sieben angegeben) viereckige Löcher im Boden, welche, wie man gewöhnlich annimmt, zur Aufnahme von Balken, auf denen in Römischer Zeit der Bretterboden des Prosceniums ruhte, bestimmt waren; vgl. schon Stieglitz Archäol. der Bauk., II, I, S. 175. Diese Löcher gehen, nach Houel Voy. pittor., T. II, p. 37, und Anderen, in einen nach der Länge des Prosceniums angelegten, unterirdischen gewölbten Gang. Von dem Gange her durchschneidet ein (auch von Hirt Gesch. der Bauk., Bd. III, S. 109, richtig erkannter) Aquäduct die Grundlagen des Bühnengebäudes. Auch der ersterwähnte Gang wird zur Aufnahme des von dem Koilon nach dem Bühnengebäude abfliessenden Wassers gedient haben, so dass jene Löcher, ausser der Zeit der Spiele, wie das grössere, in den Aquäduct führende, in ihrer Mitte, den Abfluss des Wassers von dem Fussboden der Orchestra vermitteln konnten. Mehr über das Bühnengebäude zu Taf. II, 7, A, und Taf. III, 6. Ueber die Porticus, welche den oberen Theil der Cavea umgab, vgl. man die Bemerkungen von Canina Annali, XIV (1842), p. 191; auch L'Archit. Gr., P. II, p. 465. S. noch Taf. III, χ.

Festland von Italien.

7. Theater und Odeum zu Pompeji. Nach Mazois Les Ruines de Pompéi, P. IV (Paris MDCCCXXXVIII), Pl. XXXI und XXVIII, zusammengestellt.

Die mehr oder minder ausführlichen Beschreibungen der Theater zu Pompeji in den von Romanelli Viaggio a Pompei a Pesto e di Ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli, Napoli 1817, T. I, p. 12 fl., und von Müller im Handb. der Archäol., §. 257, 1 und 5, angedeuteten Schriften sind, ausser der Behandlung, welche diese Bauten in dem eben erwähnten von Mazois begonnenen und von Gau fortgesetzten Werke, — dem wichtigsten in architektonischer Beziehung, welches auch die gehörigen Nachweisungen und andere schätzbare Bemerkungen enthält, p. 55 fll., — erfahren haben, auch durch die in Romanelli's Viaggio, P. I, p. 206 fll., Gell's und Gandy's Pompejana, London 1817—1819, p 233 fll., L. Goro's von Agyagfalva Wanderungen durch Pompeji, Wien 1825, S. 160 fll. (mit einem Grundrisse des Odeums auf Tab. XIX), überflüssig gemacht; wozu man etwa noch das Museo Borbonico, Vol. I (Napoli 1824), T. XIV, XXXVIII—XL, und Vol. IV (1827), T. XL, mit Becchi's Erklärungen, vergleichen kann. Gasp. Vinci's von Gau berücksichtigte Descrizione delle Ruine u. s. w. und Bonucci's Pompéi décrite, Napoli 1827 (schwerlich mit neuen oder genaueren Daten von Wichtigkeit), ist uns nicht zur Hand. — Man bemerkt rechts von dem kleinen Theater, nach Gau, un portique donnant sur la rue et servant probablement d'abri pour ceux qui attendaient l'heure de l'ouverture des portes. Ce portique devait avoir été détruit par le tremblement de terre de 63, ainsi qu'une grande partie de l'édifice. Lors des fouilles, on n'a trouvé debout qu'une seule colonne — on apercevait encore le petit mur qui soutenait les autres colonnes; et dans le mur même du théâtre, on reconnaissait les trous des solives du toit. Diese Porticus ist dem Mazois'schen Werke eigenthümlich. Oberhalb desselben Gebäudes gewahrt man einen breiten, mit schliessbarem Thore versehenen Gang, durch welchen man den Zugang zu dem Raume zwischen beiden Theatern und zunächst zu dem kleinen Theater selbst hatte: zu diesem durch zwei Thüren in der Mauer hinter dem Zuschauerraum, welche nach rechts und links zu Treppen führten, auf denen man zu dem bedeckten Gang um die oberste Sitzstufe herum gelangte, und aus diesem Gange, wenn man wollte, durch die Oeffnungen in der Mauer, welche ihn von den Sitzreihen trennt, zu den letzteren. Ferner: in jenem Raume zwischen den beiden Theatern, den portique qui règne sur tout un côté de la cour derrière le grand théâtre: c'est là qu'aboutissent plusieurs issues du petit théâtre, ainsi que le passage qui vient de la rue (der ersterwähnte Gang). Cette cour était peut-être plantée d'arbres; et Mazois pense qu'elle devait se couvrir d'une tente dans l'occasion. C'était là qu'on arrangeait les choeurs lesquels montaient par la rampe douce (s. bei a auf dem Grundriss), pour entrer majestueusement en scène. Auch Canina L'Archit. Romana, P. III, p. 323, urtheilt von diesem piccolo portico, che precisamente doveva essere destinato per servizio proprio dello spettacolo. Grade hinter dem Bühnengebäude des grossen Theaters sieht man dann zunächst kleine Zimmer des sogenannten Soldatenquartiers oder Forum nundinarium — eines Baues, welcher, wenn er auch nach Canina, p. 324, era evidentemente di continuo destinato ad altro uso della città che non bene può definirsi (während nach Hirt's Meinung, Gesch. der Bauk., Bd. II, S. 340, die „um einen sehr weiten Hofraum an den vier Seiten in zwei Stockwerken übereinander" erbauten Zimmer, „als Wohnung für die dem Bacchus geweihte Gesellschaft, welche die Schauspiele aufführte," gedient haben), jedenfalls durch den (auf unserem Plane nicht mit angedeuteten) Säulengang im Inneren die Stelle der nach Vitruvius, V, 9, post scenam constituendae porticus vertreten konnte —, und weiterhin die Treppen, welche von der eben erwähnten Baulichkeit und dem freien Platze hinter dem Bühnengebäude des grossen Theaters zu einem mit der zweiten Präcinction des Theaters auf gleichem Niveau liegenden, mit einem Tempel und einem, in Form eines Dreieckes um diesen herumlaufenden Säulengange geschmückten Raume, dem sogenannten Forum triangulare, hinaufführt, dessen Säulengang wiederum von den Besuchern des Theaters benutzt werden konnte. — Beide Theater hatten durch das Erdbeben im J. 63 n. Ch. G. gelitten und waren im Wiederbau begriffen als die vollständige Zerstörung von Pompeji eintrat. Das kleine ist weit besser erhalten als das grosse. In jenem befindet sich die in mehrfacher Beziehung wichtige Inschrift: C. QVINCTIVS. C. F. VALG. | M. PORCIVS. M. F | DVOVIR. DEC. DECR | THEATRVM. TECTVM | FAC. LOCAR. EIDEMQVE. PROBAR. Aus ihr hat man auch auf die Zeit der Erbauung geschlossen, vgl. Romanelli, a. a. O., p. 208 fl., und Gau, p. 57, Anm. 1: On remarque qu'une inscription, trouvée en 1811 dans les ruines de l'ancienne Aeclanum, porte le nom de ce même C. Quinctius Valgus, fils de Cajus, comme étant alors quattuorvir, avec M. Magius Surus, fils de Minatius. Or Minatius Magius d'Aeclanum se distingua dans la guerre sociale, ainsi que l'atteste son petit-fils Velléjus Paterculus. Il s'ensuivrait que le théâtre de Pompéi aurait été construit peu de temps après cette même guerre sociale, qui se termina en l'an 88 av. J. C. Quelques antiquaires conservent cependant des doutes sur cette date, et pensent que le genre de matériaux de cette construction (la piperne), et quelques autres circonstances (nach p. 60 der Umstand, dass der rez-de-chaussée des Gebäudes au dessous du sol ist), doivent la faire reporter à une époque plus reculée et parmi les plus anciens monumens de Pompéi. La prétendue construction des duumvirs ne serait-elle qu'une reparation? Gell bezieht p. 243 wegen des M. Porcius die Inschrift auf die Zeit kurz vor dem gänzlichen Untergange von Pompeji. Keine von beiden Ansichten steht sicher. Die Stelle des Vellejus Paterculus ist L. II, C. 16, wo allerdings wohl Aeculanensis zu schreiben ist. C. Quinctius Valgus und M. Porcius werden auch in einer gemeinsamen Inschrift aus dem Amphitheater erwähnt. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen beide Inschriften aus der Kaiserzeit, wie gewiss die in dem grossen Theater: M. M. HOLCONI. RVFVS ET. CELER | CRYPTAM. TRIBVNAL THEATR. S. P | AD. DECVS. COLONIAE; vgl. die andere auf denselben M. Holconius Rufus bezügliche zu Taf. III, 16. Nach Gau's Ansicht hat auch dieses Theater in Römischer Zeit eine reconstruction erfahren, weil dasselbe est adossé à un terre-plein, und les Grecs ont toujours recherché pour la construction de leurs théâtres un pareil emplacement, tandis que les Romains s'y sont rare-

ment astreints. Aus anderen Gründen nimmt Canina ebenfalls einen Umbau beider Theater an, L'Archit. Rom., P. III, p. 323 fl., wo es von dem grossen Theater heisst: Dalla disposizione — si conosce che la primitiva costruzione del teatro era stata fatta all' uso greco; perchè nel mezzo della cavea non vi corrispondeva una scala come lo comportava la descrizione fatta coi triangoli, e la scena era alquanto ritirata, come si stabilisce da Vitruvio per i teatri all' uso greco: ma poi per l'esistenza dei sedili nell' orchestra si viene a conoscere che fu ridotto posteriormente all' uso romano, und ähnlich von dem kleinen. Weder Canina's noch Gau's Gründe haben die gehörige Beweiskraft, obgleich mehrere darunter sind, die für gewöhnlich in denselben Beziehungen beigebracht werden, aber auf mangelhafter Kenntniss der Statistik und Technik der alten Theater beruhen. Auch K. O. Müller bemerkt im Rhein. Museum, 1837, S. 350, dass das grosse Theater „doch weit mehr nach dem Schema des Griechischen als des Römischen Theaters bei Vitruv construirt ist." Daraus folgt aber keinesweges, dass es in der Zeit vor den Römischen Colonien erbaut sei. Gau, p. 62: L'Orchestre, comme on le voit, n'est tracé ni d'après les préceptes que donne Vitruve, quant à la construction romaine, ni d'après les règles du même auteur touchant la construction grecque. Celui-ci est en fer à cheval. Dieser Orchestra steht am nächsten die in dem Odeum zu Anemurion, Suppltaf. nr. 11, welches Gebäude schon Gau, p. 59 fl., in anderer Beziehung mit dem kleinen Theater zu Pompeji verglichen hat. Jenes Gebäude stammt aber aus Römischer Zeit. Was die Ansicht anbelangt, dass das im kleinen Theater verwandte Material, der Piperno, für ein hohes Alter zeuge, so wollen wir das Endurtheil über dieselbe Anderen überlassen; nur darauf wollen wir aufmerksam machen, dass von den Sitzreihen nach Gau, p. 59, gerade die vier untersten aus Piperno sind, und dass eben diese Sitzreihen von Canina und Anderen als etwas dem Römischen Theaterbau Eigenthümliches betrachtet werden. So viel wir sehen, hängt in Betreff beider Theater die Entscheidung der Frage, ob man den inschriftlich bestätigten Bau derselben in Römischer Zeit als Umbau zu betrachten habe oder nicht, wesentlich nur ab von dem Ermessen, ob es aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich sei, dass Pompeji schon in der Zeit vor den Römischen Colonien zwei steinerne Theater dieser Art besass oder nicht.

A. Grosses Theater. Nach Maassgabe des Mazois'schen Planes, Pl. XXXI.

Ce plan (der Mazois'sche), partagé en deux parties, montre à droite l'édifice, qui est censé avoir toute son élévation, et le proscénium recouvert de son plancher; tandis qu' à gauche la partie supérieure est enlevée à partir de la première précinction, de manière à découvrir la substruction. Unser Grundriss giebt fast das ganze Theater in ersterer Weise. — In der Cavea sind besonders bemerkenswerth die untersten, nicht durch Treppen in Keile zerfällten Sitzreihen, breiter aber niedriger als die übrigen, offenbar für Sessel bestimmt. Sie kommen auch in den Theatergebäuden, Taf. II, nr. 7, B, nr. 8, nr. 20, vor; vgl. auch zu Taf. III, 15, und IV, 15. Mehr über diese und die zunächst an sie stossende Partie der Cavea, Taf. III, 16. Die Sitzreihen der obersten Präcinction und meist auch die der mittleren erstrecken sich, den Halbkreis überschreitend, bis zu dem Bühnengebäude, ja sie gehen selbst noch über die Vordermauer des Hyposkenion hinaus. Diese dem Bühnengebäude zunächst liegende Abtheilung des Zuschauerraums enthält die Tribunalia, je eins zu jeder Seite der Orchestra und des Prosceniums. Unter ihr hin führen gewölbte Seiteneingänge in die Orchestra. Ebenso in den Theatern auf Taf. II, nr. 7, B, u. 8, vgl. auch die auf Taf. I, nr. 16, u. Suppltaf. nr. 18 (über welche jedoch die einschlägigen Nachrichten fehlen), und die auf Taf. II, nr. 11 u. 13. Neben den Seiteneingängen in die Orchestra laufen in unserem Theater nach Gau zwei kleinere, ebenfalls gewölbte Gänge, von welchen der eine à la hauteur de la première précinction, der andere sur le côté de l'avant-scène mündet. Zu jenen stehen die auf unserem Plane an der bezeichneten Stelle sichtbaren kleinen Treppen in Beziehung. In der Orchestra bemerkt man das Piedestal für eine Statue, vgl. oben S. 11; an der dem Zuschauerraum zugekehrten Seite der Vorderwand des Hyposkenion Nischen und Treppen, vgl. Taf. II, 8, 9 B, 11, 15, zu den Nischen auch Taf. II, 2, u. Suppltaf. nr. 21, zu den Treppen Taf. II, 13, u. Suppltaf. nr. 1. Von diesen Nischen meint man, dass sie nur zur Verzierung gedient hätten, oder zur Aufnahme von Bildsäulen und Schmuckgeräthen, z. B. Dreifüssen, oder zu akustischen Zwecken, oder endlich als Platz für die Musiker; von welchen Meinungen nach unserer Ansicht nur die beiden ersten Wahrscheinlichkeit haben. Der Raum zwischen der Vordermauer des Prosceniums und der ihr parallel laufenden Gegenmauer diente für den Vorhang. Derselbe Raum findet sich in den Theatergebäuden, Taf. II, 7, B, 8, 11, 15. Kephalides Reise durch Italien und Sicilien, Leipzig 1818, Th. II, S. 100 fl., und S. 163, vergleicht mit diesem Raume in dem grossen und dem kleinen Theater zu Pompeji einen „länglichen Raum" in dem Theater zu Tauromenion, „der unserem modernen Orchester an Gestalt und Lage ganz entspricht." Dieser „längliche Raum" ist wahrscheinlich identisch mit dem auf dem Houel'schen und danach auf dem Müller'schen, von Strack mitgetheilten Plane des Theaters zu Tauromenion, unterhalb der auf S. 12 besprochenen Löcher, nach der Skene zu, angedeuteten Gange. Aber dieser Gang findet sich so weder auf dem Cavallari'schen, noch auf dem D'Orville'schen Grundrisse, und auch nach den Worten Houel's, T. II, p. 37, scheint derselbe von dem auch auf S. 12 behandelten, unterirdischen gewölbten Gange nicht verschieden zu sein. Vgl. sonst noch Taf. III, 8. — Inschriften erwähnen vela für dieses Theater. Nach Goro „bestehen an der Brustmauer der letzten Sitze, oberhalb der bedeckten Gallerie, noch die gelöcherten Tragsteine, worin die Stangen, um die darüber gespannten Decken zu halten, befestigt waren"; vgl. auch Mazois p. 67 fl.

B. Odeum. Nach Mazois, Pl. XXVIII.

Dass dieses Theater eine Eindachung hatte, erhellt nicht allein durch die oben, S. 12, mitgetheilte Inschrift, sondern auch durch Spuren an dem Baue selbst. Ob die eigenthümliche Form desselben wohl allein durch die Beschaffenheit des Bodens bedingt wurde, wie Lenormant, Annali dell' Instit. archeol., Vol II, pag. 56, meint? Dagegen spricht schon der Umstand, dass sich diese Constructionsweise, ganz so oder ähnlich, mehrfach findet (Taf. I, 7, II, 9, B, Suppltaf. nr. 11, vgl. auch das kleine Theater zu Arabi Hissar nach Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 241 der Darmst. Uebers.). Alle betreffenden Theatergebäude haben verhältnissmässig oder sehr geringe Dimensionen; ausserdem ist es von den meisten constatirt, dass sie ein Dach hatten: so dass man wohl alle als Odea bezeichnen darf, zumal da sich an denselben Orten noch ein anderes, unbedecktes und grösseres Theater befindet (auch in Knidos, wenn auch hier nicht in so unmittelbarer Nähe). Das Dach ruhte auf der Einfassungsmauer, vgl. in Betreff unseres Odeums Gau, p. 57: On voit encore, sur les murs d'enceinte, la place des petites colonnes qui soutenaient le toit: il paraît que les intervalles étaient ouverts, afin de laisser accès au jour et à l'air. Bei dem Odeum zu Anemurion findet man Fenster in der Mauer. — Einige Einzelnheiten dieser Pompejanischen Theateranlage sind schon kurz vorher berührt. Die vier untersten Sitzreihen sind durch eine dünne Mauer (welche auf dem Goro'schen Plane mit Recht ohne die drei auf dem Mazois'schen angegebenen Oeffnungen ist) und durch das Diazoma über derselben von den übrigen getrennt. Auch die Tribunalia findet man hier durch eine Mauer von dem übrigen Zuschauerraum gänzlich geschieden. Man gelangte zu ihnen auf einer an der Seite nach dem Bühnengebäude zu befindlichen Treppe aus den Pa-

raskenien. Diese Treppen treffen, wie auch Kephalides, a. a. O., S. 164, bemerkt, „gerade in den vorhin erwähnten Corridor vor dem Proscenium." Derselbe Reisende vermuthet, S. 163, „dass dieser Corridor hier vielleicht bloss zum Durchgange diente." Auch Goro meint, er sei ein zur Communication dienender Gang; „oder der Ort, wohin die Vorhänge herabgezogen wurden." Nach Mazois, p. 57, Anm. 2, les tranchées que l'on voit dans le sol, le long du pulpitum, ont été creusées récemment. Sollte aber der Raum zwischen der Vordermauer des Hyposkenion und der Gegenmauer, welche noch heutigen Tages besteht, schon im Alterthum, während das Theater in Gebrauch war, ausgefüllt gewesen sein? Von dem Proscenium Goro: „Die Breite desselben beträgt nach den Regeln gerade einen Halbmesser der Orchestra. Wie die noch bestehenden Löcher zu den Querbalken an der hintern Mauer beweisen, war solches einst gebodnet. An beiden Enden dieser Schaubühne sind jetzt zwei Vertiefungen, wo die Periaktus für Theatermaschinen (so!) waren. Diese Periakten hatten eine Thüre von Aussen und eine vom Postscenium." Von solchen Vertiefungen ist sonst nicht die Rede. Wohl aber befand sich, wie gewöhnlich, überall unter dem Boden zwischen den Stützmauern ein leerer Raum. Für „Periakten" schreibe man bei Goro „Paraskenien", und man hat das Richtige, auch in Betreff der deux petites portes aux deux extrémités du fond de la scène, von welchen Gau, p. 59, meint: Peut-être étaient-elles destinées à l'arrangement du théâtre et cachées par quelque décoration; vgl. zu Taf. II, nr. 13. Die Eingänge, welche von aussen in die Paraskenien führten, waren hauptsächlich wohl für diejenigen angelegt, welche das Vorrecht hatten auf den Tribunalia zu sitzen. Ueber die Skene Gau, p. 57: — la scène — n'était pas décorée au moyen d'un ensemble d'architecture en relief comme dans le grand théâtre. Mais le mur du fond, percé de trois portes, était décoré de peintures: on en voit encore des traces aux deux angles.

8. Theater zu Herculanum. Nach Maassgabe des Grundrisses von Mazois, Ruines de Pompéi, P. IV, Pl. XXXV.

Bei Mazois la partie de droite offre un plan avec section horizontale à la hauteur du 4e gradin de la 2e cavea; la gauche, une section à la hauteur des vomitoires de cette même cavea. Auf unserem Grundrisse ist das ganze Gebäude in letzterer Weise dargestellt. Andeutungen über die sehr reichhaltige Literatur bei Romanelli (welcher P. II, p. 63 fll., selbst das Theater bespricht) und Müller an den oben, S. 12, zu nr. 7, angeführten Stellen, auch bei Canina L'Archit. Rom., P. III, p. 322, Anm. 36. Gau erwähnt A. de Jorio's Notizie su gli Scavi di Ercolano, Napoli 1827. Unter den älteren Schriften interessiren besonders Winckelmann's Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen (1764), Werke herausgeg. von Fernow, Bd. II, Dresden 1808, S. 156 fll., auch Bartels' Briefe über Calabrien und Sicilien, Th. I, Göttingen 1787, S. 120 fll., und Cochin's und Bellicard's Observations sur les Antiquités d' Herculanum, Ed. II, Paris MDCCLV, p. 10 fll., namentlich wegen des ältesten uns bekannten Planes auf Pl. 2, welcher übrigens auf vollkommene Genauigkeit selbst keinen Anspruch macht. Hauptarbeiten in architektonischer Beziehung sind Piranesi's Prachtwerk: Il Teatro d' Ercolano, Roma 1783, mit neun Kupfertafeln, darunter drei Grundplänen (von denen einer in Marini's Ausgabe des Vitruvius, Vol. IV, T. XCI, 2), und die Mazois'sche, a. a. O., Pl. XXXV fll., nebst kurzem Text von Gau, p. 71 fll. Das Theater zu Herculanum ist noch besser erhalten als das grosse Theater zu Pompeji (wenn auch keinesweges ganz vollständig), aber nur durch Stollen zugänglich und nicht ganz zu überschauen. Die Cavea war nicht an eine Anhöhe gelehnt. Inschrift mit Nennung des Bauherrn und des Baumeisters: L. ANNIVS MAMMIANVS RVFVS II VIR | QVINQ. THEATRVM ORCH. DE SVO | P. NVMISIVS P. F. ARCH. Eine Inschrift gilt AP. CLAVDIO C. F. PVLCHRO | COS. IMP., dessen Vater bekanntlich im J. 577 a. u. c. Consul war. — Rings über den dargestellten Sitzreihen herum bemerkt man den corridor voûté à la hauteur des vomitoires de la 2e cavea et sous la 3e und petits escaliers conduisant à la summa cavea. Auf mehrere bemerkenswerthe Einzelnheiten ist schon oben, S. 13, aufmerksam gemacht. Zu den Tribunalia führten eigene kleine Treppen aus dem Bühnengebäude.

9, A und B. Theater und Odeum in einer Villa bei Neapel. Nach der Kupfertafel bei der Schrift: Giunta al Comento critico archeologico sul Frammento inedito di Fabio Giordano intorno alle Grotte del Promontorio di Posilipo, Napoli 1842.

Dieselbe Kupfertafel, auf welcher ausserdem einige Einzelnheiten mitgetheilt sind, auch in L. Lanzellotti's Promenade à Pausilype et aux fouilles de Coroglio, Napoli 1842. Die Villa liegt am Posilipp, unweit des (östlichen) Ausganges der gewöhnlich sogenannten Sejansgrotte. Man hat gemeint, dass das Grundstück, auf welchem sich die betreffenden Baulichkeiten befinden, im Alterthume einen Bestandtheil der Villa ausmachte, welche Augustus von dem Vedius Pollio ererbte, und dass das Theater das von einem Neapolitanischen Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts, Fabio Giordano, erwähnte (s. Agost. Gervasio's Osservazioni intorno alcune antiche Iscrizioni che sono o furono già in Napoli, Napoli 1842, p. 62); vgl. jedoch F. M. Avellino im Bullett. arch. Napol., I, p. 86. Beide Gebäude sind erst in neuester Zeit (im Jahre 1842) aufgedeckt, wohl erhalten und in ihrem Zustande bald nach der Entdeckung genau beschrieben von Giuseppe M. Fusco, Angelo Trojano Gianpietri und Giovan Vincenzo Fusco, den Verfassern der ersterwähnten Giunta, p. 107 fll. Diese von Avellino, a. a. O., p. 29 fl., p. 31 fl., p. 37, p. 86 fl., theils wörtlich, theils auszugsweise mitgetheilte Beschreibung, liegt auch der Schrift Lanzellotti's zu Grunde. Letzterer sind die von Avellino, a. a. O., p. 87, mitgetheilten notizie delle novità commesse negli edifizii recentemente scavati eigenthümlich, nach denen il teatro stesso è restaurato. Vgl. auch H. Brunn in den Berliner Jahrb. für wissenschaftl. Kritik, 1845, I, S. 171 fl. Ein umfassenderes Kupferwerk, wie es Avellino, a. a. O., p. 47, mit Recht wünscht, ist unseres Wissens bis jetzt nicht erschienen. — Die Gebäude haben nicht allein durch diese Umstände, so wie dadurch, dass sie Privattheater (Heinrich zu Juvenal. Sat. VI, 70, p. 228) sind, von denen es nur sehr wenige Beispiele giebt, sondern auch durch die bauliche Einrichtung ein besonderes Interesse. Was diese anbelangt, so machen wir in Betreff des Theaters hauptsächlich darauf aufmerksam, dass von einem Bühnengebäude auch nicht das geringste Ueberbleibsel gefunden ist, dass man dagegen in der Orchestra eine oblonge Vertiefung gewahrt, welche sich ungefähr von der Mitte derselben nach der Stelle hin erstreckt, wo man jenes voraussetzt, und dass gerade hier zu ihren Seiten je zwei Löcher ersichtlich sind (so nach der ausdrücklichen Angabe im Text der Giunta, p. 108, in welchem von einem dritten, auch der Form nach von den übrigen verschiedenen Loche auf der einen Seite Nichts gesagt wird). Vermuthlich dienten diese zur Aufnahme von Balken, auf denen das Holzgerüst einer Bühne ruhte, und war auch jene Vertiefung nur gemacht, um mit Brettern belegt zu werden, zum Behufe des Auftretens der planipedes; vgl. Ueber die Thymele, S. 64. Sonst vgl. Giunta, p. 107 fl.: Il podio è intero, e va sovrastato da nove sedili interi parimenti, tranne due rovinati nelle parti che sono a sinistra di chi si fa a mirarli dall' arena, e questi insieme al podio sono intermezzati da quattro scalee (scalaria) poste sconciamente non ad eguale intervallo. Da quì l' ordine dei sedili è interrotto: indi s'erge un muro alto sette palmi, al cui piede si scernono gli avvanzi di un pianerottolo, il quale si eleva dall' ultimo dei descritti sedili per tre, e ne ha quasi a sette di larghezza. Questa cosa ci ha menato a conget-

turare avervi dovuto essere un' altro sedile oltre al podio ed ai nove già descritti (ve se ne scernono benchè a mala pena le vestigia), e poi una precinzione larga intorno ai cinque palmi nella quale avervi avute delle scalette laterali come quelle del teatro di Telmisso e di Stratonicea (Taf. I, 6 u. 8), non già diritte simiglianti a quelle del teatro di Epidauro (Taf. I, 23) perchè mancherebbe la larghezza conveniente a farvene di tali, per ascendere ai sedili posti dopo del cennato muro di sette palmi; altrimenti egli sarebbe stato impossibile senza di essi il montare a chi era giù ai gradini superiori. Dopo questo si apre una precinzione (sarebbe la seconda), ed indi sei altri sedili intermezzati da otto scalee poste a non eguale intervallo come le prime, tranne l' ultimo che n' è senza circondato da un muro affatto rovinato nelle parti estreme ed alto cinque palmi dove ha meno patito dall' ingiurie del tempo. Tanto in esso quanto nell' ultimo scalino non v' appajono segni d' esservi stati vomitori danti a sedili sottoposti, e questa ragione ci ha fatto perseverare nella opinione di esservi state delle scalette laterali nella prima precinzione da noi divinata per salire alla seconda; altrimenti nè da su, nè da giù si sarebbe potuto in essa pervenire. Parallelo al muro testè menzionato avvene un' altro che posto nell' istesso livello ne dista a dieci palmi. Su essi doveva esservi un piano come vediamo praticato nel detto teatro di Stratonicea ed altrove, al quale si ascendeva forse per esterne scalette: se non vogliamo supporre esservisi elevato un portico secondo l' insegnamento Vitruviano, e come a noi in moltissimi teatri antichi è dato vedere. Nell' istessa linea dell' ottavo scalino sono i tribunali, l' un dei quali, cioè quello che sta a destra, è rovinato nella più parte ed ingombro da terriccio, l' altro intero ma però minaccia crollare. Questo ha sotto a sè una stanzetta coverta d' intonaco con avvanzi di dipinture avente in un lato un masso di fabbrica di figura parallelepipeda. Sopra ai tribunali osservansi due vani a livello dei muri testè ricordati coverti da una semivolta. Forse su di essi doveva aggirarsi la scalea che conduceva sia nel piano, sia sul portico che era sopra quei due muri accerchianti la cavea. — Reich an interessanten Einzelnheiten ist auch das Odeum. Von den Sitzreihen bilden nur die vier untersten vollständige Halbkreise, die sechs obersten, von denen zwei noch der untern, die übrigen der obern Sitzabtheilung angehören, nur Kreisabschnitte. Die beiden obersten Sitzreihen der unteren Präcinction unterbricht in der Mitte ein sich nach hinten anschliessendes Zimmer, eine Art von Loge, mit einer kleinen Apsis in der Rückseite, in welcher man die Basis einer Statue gewahrt, während nach vorn hin eine sitzähnliche Erhöhung ersichtlich ist. Die Substructionen des Bühnengebäudes sind besonders in Betreff der Vorderwand der Bühne, welche ohne alle Souterrains war, mit Treppen von nur zwei Stufen und kleinen Nischen (s. oben, S. 13), und der Hinterwand, welche der im Theater zu Otricoli, Taf. II, 14, am nächsten kömmt, von Interesse. Dahinter sieht man die Säulenschäfte, welche zu der Porticus gehören. — Ausserdem heben wir von den Bemerkungen der Verfasser der Giunta (p. 109 fl.) folgende hervor (von welchen sich die ersten auf das Odeum beziehen): Esso fabbricato con molta arte è d' opera reticolata e tiene la cavea come il teatro addossata alla collina. È tutto intero tranne in talune parti alquanto rovinate: interi sono i cunei: interi i dieci sedili: intera l' unica sua precinzione, intere finalmente le cinque scalee oltre alle due laterali. — Vicino alle scalee laterali per le quali si ascende alla precinzione sonvi due varchi di due stanzette in tutto uguali che si aggirano di sotto a' cunei (ved. let. a). A' lati del suggesto stanvi due vani l' un dei quali (quello di sinistra) immette ad una cella interrata, l' altro ad un corridojo a cui siegue un' altro girevole parallelo, in parte coverto da terriccio. Della scena, molto male andata, non altro avanza che la pianta d' opera laterica, e parecchie delle colonne che la fregiarono. — A destra di chi guarda dalla scena sonvi varie stanzette (cellae), — talune delle quali tengono comune col portico il muro, altre protraendosi verso la cala dei trentarimi seguono l' istessa linea dell' intercolunnio: che vi sia dall' altro lato, sendo coverto da terra, non potremmo affatto accertare. Ci è paruto le varie volte che ci siamo fatti a considerare questi monumenti, per quanto l' occhio poteva scernere ed il cumolo del terreno frapposto ci permetteva, essere affatto parallelo alla corda del teatro il portico dell' odeo. Dalla colonna angolare del portico (sempre a destra di chi guarda dall' arena) comincia un muro di opera reticolata che sorregge la vasta scalinata sopra descritta. Esso è interrotto da vari vani che danno a diverse cellette, e tocca l' estremità del muro di cinta del teatro. Il che ci ha menato a congetturare che l' opposte estremità di esso e dell' odeo, avessero dovute andar congiunte da un altro muro parellelo a questo, racchiudendo in mezzo uno spazio di figura quadrilatera, destinato forse in parte a giardini (viridaria), in parte agli spettacoli del teatro. Pare ancora che a questo fine l' intercolunnio fosse stato collocato non in buona ordinanza, quasi che il facitore di questi edifici avesse trascurato l' euritmia delle parti, per serbare quella del tutto, ed ingannare gli occhi del riguardante con apparente artificio. La gran quantità di antiche fabbriche, e di calcinacci si rinvengono oggi nel disotterrarsi questo monumento (onde meno ha patito dal tempo), le colonne della scena, i segni che chiari ne appariscono nei muri di cinta e in quei della stanza ove era il suggesto, non fanno rivocare in dubbio ad alcuno, che l' edifizio non fosse stato coverto come quello di Erode in Atene e di Corinto.

10. Theater zu Antium. Nach Fr. Blanchini Camera ed Inscrizioni sepulcrali de' Liberti, Servi ed Ufficiali della Casa di Augusto, Roma MDCCXXVII, Fig. VII.

Derselbe Plan mit einigen Bemerkungen in lateinischer Sprache auch vor Poleni Utriusque Thesauri Antiq. Roman. Graecarumque nova Suppl., Vol. V, zu p. XIV, und hinter Ficoroni De Larvis scen. et Figuris com., Ed. II, Romae MDCCLIV, T. VII. Vgl. Blanchini, p. 78 fl., und Winckelmann, Werke, Bd. II, S. 163. Das Theater wurde im Jahre 1712 ausgegraben. Schon zu Winckelmann's Zeit war „von den Trümmern der Scene weiter nichts zu sehen." Das durch schwärzere Tinte Hervorgehobene wird von Blanchini als erhalten bezeichnet. Ausserdem spricht derselbe von Spuren einer halbkreisförmigen Mauer um die Cavea herum. Diese Mauer soll gedient haben ad fulciendos gradus ligneos (NB) Theatri intra perimetrum excitandos. Ueber die Anlage des Bühnengebäudes heisst es im Texte genauer: Sul piano dell' alto margine, che forma — la campagna sino al lido rilevato più di quaranta palmi a perpendicolo sopra del superficie del mare, scelsero uno spazio comodo, in cui disegnarono la scena stabile del teatro vestita di marmi nobili: e accanto alla scena fondarono di quà e di là due sale spaziose, con altre camere —. Nella tribuna di una di queste sale fu ritrovata una statua e poco lunghi la inscrizione (welche Blanchini herausgegeben hat). Dieses Zimmer liegt da, wo die Buchstaben a b stehen, und wird als aula concamerata aufgeführt. Winckelmann behauptet, der „Plan von der Scena" sei „aus einigen Anzeigen mit Hülfe der Einbildung gearbeitet." Allerdings nimmt sich das Bühnengebäude ganz absonderlich aus. Doch bietet jetzt das Theater zu Nora, Suppltaf. nr. 18, Manches zur Vergleichung. Auch in Betreff der Anlage der Treppen macht Winckelmann, a. a. O., S. 159, eine Ausstellung an dem Blanchini'schen Plane, indem er sich auf den Vitruvius und das Theater zu Herculanum stützt. Ob mit Recht, muss gleichfalls dahingestellt bleiben. Dass übrigens der Blanchinische Plan nur mit Behutsamkeit zu gebrauchen ist, versteht sich von selbst. — Das Theater zu Antium wurde, wie auch Stieglitz Archäol. der Bauk., II, 1, S. 205, und Millin Dictionn. des Beaux-Arts, T. III, p. 663, bemerken, wahrscheinlich zur Zeit des Nero und im Auftrage dieses Kaisers erbaut.

11. Theater zu Tusculum. Nach Canina, Descrizione dell' antico Tusculo, Roma 1841, Tav. XI.

Ein unvollkommnerer Plan in Canina's Archit. ant., Sez. III, Monum., T. CX. Vgl. hauptsächlich die Descrizione, p. 118 fll. Ausgrabungen durch Lucian Bonaparte, Principe di Canino, und besonders durch die Königin von Sardinien, Maria Cristina, in den Jahren 1839 und 1840. Das Theater, dessen Ueberbleibsel die Anfertigung eines genauen Planes möglich machten, ist nach Canina's Ansicht gegen das Ende der Republik erbaut, und unter den ersten Kaisern vergrössert: è da osservare che, vedendo in questo teatro il meniano superiore per un lato protratto sopra la via che dalla città bassa metteva sulla città alta, offre motivo di credere o che primieramente la cavea fosse più ristretta e non venisse cinta dal detto meniano superiore, o per deficenza di luogo si fosse esso protratto al di sopra di tale via nella sua originale struttura: ma riflettendo che la fabbrica, appartenente alla scena, non si stendeva oltre al limite prescritto dalla detta via, e che nei primi tempi in cui fu edificato il teatro, per la non molta frequenza agli spettacoli scenici ed anche per la minor quantità di abitanti che vi fu nel seguito al Tusculo, ci porta a credere esser stato primieramente composto del meniano inferiore, e poscia, trovandosi già il teatro stabilito in quel ristretto luogo, venisse aggiunto il meniano superiore. Dal genere poi di struttura impiegato in questo edifizio puo stabilirsi essere stato costrutto negli indicati ristretti limiti verso il fine della repubblica romana, ed ingrandito sotto i primi imperatori. Das dem grössten Theile nach aus dem Felsen gehauene Koilon zerfällt in zwei Abtheilungen. Zu der oberen gelangte man unmittelbar von aussen durch zwei Treppen in den Umfassungsmauern. Die nach Canina aus Holz construirten Sitzreihen dieser Abtheilung befanden sich unter einer Porticus, welche das Koilon oben umgab. Spuren der Substructionen, auf denen die Säulen der Porticus errichtet waren, bestehen noch oberhalb der unteren Abtheilung der Sitzreihen. Dass die Treppe gerade in der Mitte dieser Abtheilung wirklich da war, ist ebenfalls sicher. Letztere war von der Orchestra durch un piccolo pluteo getrennt, che doveva servire di separazione tra i sedili del detto meniano inferiore, e le sedie collocate entro la stessa orchestra per i magistrati. E quì è importante l'osservare che questo monumento ci palesa chiaramente come fosse rispettato l'ordinamento fissato da Augusto —, come venne da Suetonio (— Facto igitur decreto patrum, ut quoties quid spectaculi usquam publice ederetur, primus subselliorum ordo vacaret senatoribus, Octav. c. 44) esposto; perciocchè vedendosi dichiarato da Vitruvio che nel teatro all' uso romano tutti gli artisti agivano sulla scena, mentre nell' orchestra stavano le sedie destinati per i senatori (V, 6 in orchestra autem Senatorum sunt sedibus loca designata), si conosce che si volle in questo teatro praticare un tale pluteo per custodire la separazione prescritta. In questo municipio, per le molte ville che possedevano i magistrati di Roma, doveva accadere più spesso che in qualunque altro luogo l' intervento di alcun senatore romano agli spettacoli scenici che si esponevano dai tusculani; e perciò doveva essere per essi soli deputata tutta l' area dell' orchestra, nella quale ponevansi le sedie mobili, invece dei sedili stabili dei meniani della cavea, come trovasi indicato da varj scrittori antichi. Dass die so gefasste Ansicht Canina's irrthümlich ist, ergiebt sich schon daraus, dass eine ganz gleiche Trennungsmauer sich auch in den Theatern zu Catania, Taf. II, 5, A, und zu Tauromenion, Taf. II, 6, findet. Es frägt sich überall, ob die Orchestra dieser und der grossen Mehrzahl der anderen Theater je Sessel zum Sitzen aufgenommen habe. An den Seiten der in die Orchestra und weiter zu der unteren Sitzabtheilung führenden Gänge sieht man noch die Wände, welche die über jenen Eingängen befindlichen Tribunalia trugen. Ueber die Treppen daneben bemerkt Canina: essendo il teatro non grande, onde non di molto diminuire i gradi, si trovano esser stati praticati nel piano dei medesimi aditi alcuni scalini in discesa verso l'orchestra. Die bemerkenswerthen Einzelnheiten an dem Bühnengebäude sind schon oben, S. 13, signalisirt. Ueber die reguläre, zum Aufziehen des Vorhanges dienende Vertiefung längs der Vordermauer des Hyposkenion nach der Skene zu heisst es bei Canina: Lungo la fronte del proscenio verso l' orchestra si discuoprì inoltre un regolare incavamento, il quale ci serve di maggior conferma per stabilire essersi gli aulei o sipari tirati dal basso all' alto, allorchè si voleva occultare la veduta della scena agli spettatori per eseguire alcuno dei tre cambiamenti prescritti per i diversi generi di spettacoli avanti la scena stabile; perciocchè quell' incavamento al solo uso di contenere il medesimo auleo, involto o piegato, può credersi essere stato ivi praticato, come pure si dimostra con quanto venne ultimamente discoperto nel teatro di Faleria (Taf. II, 15), e nel teatro maggiore di Pompei. Quel vuoto, che lasciava siffatto incavamento, veniva ricoperto da un tavolato che si alzava quando si tirava in alto l' auleo, e che ritenuto abbassato costituiva una parte del piano del medesimo proscenio. Man achte darauf, wie die ganze Partie der Bühne, an welcher sich jene Einzelnheiten finden, einen nach der Orchestra zu vorspringenden Theil des Prosceniums bildet (mehr noch als in den Theatern zu Pompeji und Herculanum, Taf. II, 7, A, u. 8), und vergleiche die Theater auf Taf. II, nr. 2 u. 13, nebst der Inschrift in dem Theater zu Patara, Taf. I, 5, in welcher die Ausdrücke λογεῖον und προσκήνιον in verschiedener Beziehung neben einander vorkommen. Die ganze Art und Weise, wie die Hinterwand der Bühne decorirt war, ist noch genau zu erkennen. Interessant ist besonders der Umstand, che tra le reliquie si rinvennero alcuni piccoli piedestalli fatti colla pietra sperone, che dovevano sostenere statue alquanto più piccole del vero e poste tra le medesime colonne in adornamento della scena —. Ed è anche più importante l' osservare che su tali piedestalli leggonsi alcuni nomi di eroi della Grecia, in greco modo scritti, che si collegano alla tradizione esposta sulla fondazione del Tusculo; cioè su di uno Orestes, su di altro Pylades, su di un terzo simile Telemachos e su di un quarto Telegonus. Alla stessa decorazione doveva far parte la statua di Difilo poeta e scrittore di tragedie, di cui Cicerone fece menzione scrivendo ad Attico; perciocchè su di un altro simile piedestallo si rinvenne scolpito il suo nome Diphilos Poetes (vgl. Welcker Das akad. Kunstmuseum zu Bonn, zw. Ausg., Bonn 1841, S. 113, Anm. 151). Così con convenienti opere, che rammentavano sì l' origine della città sì il genere degli spettacoli che esibivansi, era quella scena decorata. Ueber die Anlagen hinter der Bühne berichtet Canina: dietro la scena era un portico per commodo dei direttori onde disporre i necessarj apparecchi e addestare i cori, come pure trovasi prescritto nei precetti vitruviani. Sotto al piano di questo portico sussiste un ambiente sotterraneo, che si conosce essere stato praticato ad uso di cisterna, ed in essa dovevansi raccogliere tutte le acque che scolavano dalla cavea e dall' orchestra del medesimo teatro.

12. Theater zu Rom.

Der steinernen Theater gab es zu Rom drei, welche ziemlich in derselben Periode angelegt, in derselben Gegend belegen und gleicherweise ganz und gar durch Kunst hergestellt waren, indem kein Berg oder Hügel als Substruction für die Cavea verwendet werden konnte: das Theater des Pompejus, das Theater des Marcellus und das Theater des Balbus, das erste und dritte nach den Bauherren benannt, das zweite nach dem, dessen Andenken es geweiht war. Ausser den zur Kunde von diesen Bauten dienenden Notizen bei den Schriftstellern, von denen die zahlreichsten und wichtigsten das Theater des Pompejus angehen, fanden sich von allen dreien noch Spuren (wenn auch meist nur von Substructionen) im Boden, Architekturstücke, auch Sculpturfragmente; von dem des Marcellus stehen sogar noch mehrere Arcaden des ersten und zweiten Stockwerks der äusseren Hallen der Cavea über der Erde, während unter den im Capitolinischen Museum aufbewahrten Bruchstücken eines alten Planes der Stadt Rom aus der Zeit des Caracalla oder wahrscheinlicher des Septimius Severus (Becker Handbuch der Röm. Alterthümer, Th. I, S. 75 fll., S. 719 fl.

und S. XII) ein unbedeutendes sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf das Theater des Balbus bezieht, ein bedeutenderes das Theater des Marcellus angeht, mehrere die gewichtigsten Aufschlüsse über das Theater des Pompejus und die mit demselben verbundenen Baulichkeiten geben. Nur von den beiden wichtigsten Theatern existiren Grundpläne; das Theater des Balbus konnte also hier nicht berücksichtigt werden.

Theater des Pompejus mit den zu ihm gehörenden Anlagen.

Vgl. einstweilen hauptsächlich Canina Cenni storiche e Ricerche icnografiche sul Teatro di Pompeo (aus den Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, T. VI, Roma 1835) und L'Archit. Rom., P. III, p. 289 fll.; Urlichs Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, Abth. 3, Stuttgart und Tübingen 1842, S. 40 fll.; Becker Handb. der Röm. Alterth., Th. I, S. 675 fll., S. 614 fll., S. 626 fl.

A. Die drei Bruchstücke des Capitolinischen Planes, welche sich auf das Theater des Pompejus und die mit demselben verbundenen Baulichkeiten beziehen. Nach Bellori Fragmenta Vestigii vet. Romae (in Graevii Thesaurus Antiq. Rom., T. IV), Tab. XV, XVI und XII, zum Theil rectificirt und zusammengestellt von Canina Cenni storici u. s. w. sul Teatro di Pompeo, Tav. I, und L'Archit. Ant., Sez. III, Monum., T. CI, Fig. 2.

Vgl. Canina Cenni, p. 17 fll., L'Archit. Rom., p. 301 fll. Dass das erste dieser Bruchstücke hieher gehöre, beweist die Inschrift THEATRVM pompEI. Man sieht das ganze Theater, den grössten Theil des Tempels der Venus Victrix, zu welchem angeblich die Sitzreihen des Theaters nur die Treppe bilden sollten (Tertullian. de Spectac. C. 10), endlich hinter dem Bühnengebäude ein bedeutendes Stück jener grossartigen Porticus, welche zunächst in Bezug auf das Theater angelegt und deshalb von dem Vitruvius (V, 9) als erstes Beispiel angeführt, auch sonst überall zum Spazierengehen benutzt wurde; so wie den einen Theil des Bogens des Tiberius (a), wenigstens nach Canina's Annahme, Cenni, p. 33, L'Archit., p. 312. — Die Zusammengehörigkeit des zweiten Bruchstückes mit dem ersten erhellt aus der Inschrift hecaTOSTYLVM neben der entsprechenden Säulenhalle, welche, wenn sie auch, wie es scheint, von der Porticus des Pompejus verschieden war (Canina Cenni, p. 11 und 32, L'Archit. p. 293 und 311; Becker, S. 615 fl.), doch unmittelbar an dieselbe stiess; wie denn auch anderes auf diesem Bruchstücke Dargestellte augenfällig als Fortsetzung der Porticus auf dem ersten Bruchstücke erscheint. Das dritte Bruchstück, welches einen Theil der gegenüberliegenden langen Seite der Porticus und der mit derselben verbundenen Gebäude enthält, schliesst sich ebenfalls in Betreff der Anordnung der Mauern und Säulen an das erste und auch an das zweite Bruchstück an.

B. Canina's Plan des Theaters des Pompejus. Nach L'Archit. Ant., Sez. III, Monum., T. CI.

Canina L'Archit. Rom., P. III, p. 305 fl. (vgl. Cenni stor. p. 25 fl.): Era la cavea del teatro Pompeano sostenuta dalle indicate sostruzioni, che nell' esterno si sono trovate essere state ripartite in quarantasette ambulacri, mentre venivano nel giro interno ridotte a metà di numero. Tali sostruzioni tutte erano dirette al centro dell' orchestra, ed interrotte nel mezzo da due giri di muri circolari, come sono in certo modo nella lapide capitolina disegnate, e come si conosce tuttora dai diversi resti che rimangono coperti dalle moderne case, e ridotti a varj privati usi. Esternamente cingeva la cavea un giro di arcuazioni che componevano un portico intorno alla medesima. Di queste arcuazioni ora ne rimangono solo tre alquanto conservate, e corrispondono nei sotterranei dell' osteria posta vicino alla locanda detta del Paradiso; però si conoscono esse avere appartenuto alla seconda cinta, mentre altra cinta esterna vi esisteva. Il mezzo delle pile dell' ultima cinta doveva essere ornato con mezze colonne, come sono nel teatro di Marcello e nell' anfiteatro Flavio. Essendosi poi rinvenuti diversi massi di selciata di una via antica nel ristaurarsi la casa posta incontro la locanda del Biscione, e che fa angolo con la piazza di Campo di Fiori, si venne a conoscere che la cavea del teatro non si estendeva più in fuori del giro indicato delle suddette arcuazioni, mentre alcuni topografi per dare a tale cavea una estensione maggiore di quella del teatro di Marcello, hanno opinato che occupava un maggiore spazio; poichè per tale scoperta si è conosciuto esservi passata una via che girava intorno l' ultima cinta del teatro. Besonders interessant ist die nach Canina's Messungen über hundert Meter breite und verhältnissmässig tiefe Bühne, in Betreff der Anlage der bekannten drei Thüren, der grossen Nischen zu beiden Seiten, des reichen Schmuckes verschiedener Säulenstellungen; vgl. Urlichs, S. 49, welcher meint, dass Nischen und Säulen vielleicht auch einen praktischen Zweck erfüllten, indem sie mit dazu dienten die Bühne zu überdecken. — Canina hat auch eine superiore pianta del teatro di Pompeo herausgegeben, zu den Cenni, T. III, und in der Archit. ant., Sez. III, Monum., T. CII, deren Berücksichtigung wir für nicht so zweckmässig hielten.

Theater des Marcellus.

C. Bruchstück des Capitolinischen Planes, welches sich laut der Inschrift auf das THEATRVM MARCELLI bezieht. Nach Bellori Fragm. Vestigii veteris Romae, T. XII.

Wenn Canina (L'Archit. Rom., P. III, p. 316) mit Recht bemerkt, dass sich aus unserem Bruchstücke die Einrichtung der Bühne nicht mit Sicherheit feststellen lasse, so drängt sich die Frage auf, ob dieses nicht auch mit daher rühre, dass der Capitolinische Plan aus einer Zeit stamme, in welcher die Bühne in beschädigtem Zustande war. Nach Canina's Ansicht, welche derselbe durch einen eigenen, auf der Suppltaf., nr. 14, mitgetheilten Plan genauer veranschaulicht hat, ist der Raum zwischen den beiden Kreislinien rechts von dem Worte MARCELLI das Diazoma, bezeichnet mithin von diesen beiden Linien die eine die Gränze der unteren Sitzabtheilung nach oben, die andere die Gränze der oberen Sitzabtheilung nach unten; stellt ferner der Raum, innerhalb dessen das Wort THEATRVM steht, die Bühne vor, so dass der Zugang, welcher rechts von diesem Worte angegeben ist, einer der Seitenzugänge wäre und die Linie oberhalb des Wortes die Hinterwand der Bühne andeutete, in welcher man die bekannten drei Thüren anzunehmen hätte; muss man endlich den Raum mit den Säulen hinter der Bühne, dessen Aussenwand nach den Spuren des Planes zu urtheilen in der Mitte eine grosse Nische bildete, als die bekannte Porticus hinter der Bühne und die breiten ebenfalls mit Säulen versehenen Räume zu den Seiten als altri portici per contenere gli apparecchi dello spettacolo betrachten. — Mehr über das Theater des Marcellus zu Suppltaf. nr. 14.

13. Odeum der Villa Hadriani bei Tibur. Nach Piranesi's von Uggeri Journées pittoresques des Edifices de de Rome ancienne, Vol. II, Romae MDCCC, Pl. XVIII, und Canina Archit. ant., Sez. III, Monum., T. CX, wiederholtem Plane.

Von der Literatur findet man Einiges, aber viel zu wenig und keinesweges das Wichtigste angegeben in Müller's Handb. der Archäol., §. 191 und 259. Plan und Beschreibung der Villa zuerst von Pirro Ligorio (nicht herausgegeben); dann von Franc. Contini, zweimal, zuletzt Roma CIↃIↃCCLI (die pianta des Pirro Ligorio diligentissimamente riveduta — coll' aggiunta della sua spiegazione); ferner von Fr. Piranesi, im Jahre 1786, dessen, uns nicht zugängliches, Werk als das beste anerkannt ist. Auf dasselbe geht gewiss Canina's Plan der Villa in der Archit. ant., Sez. III, Monum., T. CCXLIII, nebst der Beschreibung in der Archit. Rom., P. III, p. 555 fll., zurück. Notizen über die Theater der Villa nach Piranesi bei Uggeri, a. a. O., Vol. I, p. 75 fl., und Vol. II, zu den Grundrissen. Unter den anderen neueren Schriften haben wir Nibby's Descrizione della Villa Tiburtina di Adriano, Roma 1827, ungern aber wohl ohne Nachtheil für unsere Zwecke entbehrt. Interessante Ansichten unseres Theaters und Erläuterungen derselben in Agost. Penna's Viaggio pittorico della Villa Adriana, T. II, Roma MDCCCXXXIII, Taf. 114 und p. 114, Taf. 115 und p. 115. Eine ältere Arbeit des Architekten Pannini wird von Al. Sebastiani Viaggio a Tivoli, Fuligno 1828, P. II, p. 297, erwähnt: la pianta geometrica, e la scenografia in tre grandi tavole, und auch benutzt in seiner Beschreibung des Gebäudes auf p. 294 fll. — Einige (auch Canina) geben der Villa Hadriani drei Theater: ein (ganz rundes) Odeum, ein Römisches und ein Griechisches Theater. Das zweite ist das auf unserer Suppltaf., nr. 15, mitgetheilte, das dritte das unserige. Andere sprechen nur von zwei Theatern, den beiden letztgenannten. Und in der That scheint es mit jenem Odeum eine mehr als missliche Sache zu sein. Dagegen nehmen nun Einige an, dass unser Theater ein Odeum gewesen sei. Diese Ansicht hat namentlich durch Hirt's Auctorität diesseits der Alpen Verbreitung gefunden, vgl. Gesch. der Bauk., Bd. III, S. 111 fll. Unter den Italienern finden wir sie nur bei Penna, aber ohne alle Beweise. Von sicheren Spuren einer einstmaligen Eindachung ist nirgends die Rede. Im Gegentheil bezeichnet Uggeri den Gang aus dem Theater links vom Proscenium als Corridor par lequel on descendait de l'orchestre au portique souterrain l o r s q u' i l p l e u v a i t. Aber nach Pirro Ligorio ist derselbe eine via subterranea, und auch bei Penna, T. II, p. 116, wo von dem Criptoportico sotterraneo in der Gegend des Theatergebäudes die Rede ist, heisst es von dieser via, dass sie s o t t o il Teatro detto l'Odeo gehe. Und sicherlich hat die Ansicht, dass dieses Gebäude ein Odeum sei, alle Wahrscheinlichkeit. Man bedenke, dass es das kleinere von zwei Theatern desselben Ortes ist, und ob wohl die (weiter unten angegebene) eigenthümliche Construction der Bühne nach der Ansicht bei Penna den Bestimmungen eines eigentlichen Theaters gehörig entsprochen haben könne. Die Bezeichnung als „G r i e c h i s c h e s T h e a t e r" entbehrt alles Haltes.— Das Gebäude ist noch jetzt weit besser erhalten als das andere Theater; freilich zum grossen Theile verschüttet. Zu Pirro Ligorio's und auch noch zu Piranesi's Zeit muss von den Ueberresten so viel zu Tage gelegen haben, dass an der Richtigkeit des mitgetheilten Grundrisses im A l l g e m e i n e n kein Zweifel gehegt werden kann, wenn derselbe auch in Betreff einiger Einzelnheiten Anlass zu Ausstellungen bieten wird. Aus Inschriften, welche Ligorio an Ort und Stelle fand, soll hervorgehen, dass das Gebäude kurz vor dem Tode des Hadrian errichtet wurde. Zwei Treppen führten von aussen zunächst auf den oberen Umgang; zwei andere zwischen ihnen zunächst zu dem Platze vor der runden Aedicula auf der obersten Höhe des Koilon, in der Mitte der halbzirkeligen Rundung. Hinter der äusseren Umfangsmauer des Koilon bemerkt man nach Uggeri's Angabe zu dem Grundrisse Contreforts du Théatre, während sich nach Hirt, S. 112, hier noch die Spuren des Säulenganges wahrnehmen lassen, welcher oben über den Sitzreihen im Halbzirkel umherlief (?). Jene Aedicula von 25 Röm. Palm Breite wird bei Uggeri als Cellule ou petit temple consacré au Génie du Théatre bezeichnet. Sebastiani bemerkt: Nel centro del tempietto v'era un piedistallo per collocarvi una statua, forse di Apollo. Das Piedestal ist auch auf unserem Grundrisse angedeutet. Canina spricht a. a. O., p. 325 von una edicola o loggia imperiale, p. 559 von un piccol tempio. An der ersteren Stelle verweist er auf den Tempel der Victoria bei dem Theater des Pompejus, Taf. II, 12. Aber es giebt noch mehrere und noch näher stehende Fälle dieser Art. So zunächst, dass nach Sebastiani, a. a. O., p. 254, in dem Theater der Villa Hadriani nel centro della cavea sul ripiano della seconda ambulazione, e precisamente ove inalzasi una torretta moderna, si veggono gli avanzi di un corpo quadrato. Ferner, im Theater zu Herculanum, l'espèce de petit temple qui se trouve au sommet de l'escalier du milieu et sur l'axe de l'édifice, nach Mazois, vgl. Gau Les Ruines de Pompéi, P. IV, p. 73, zu Pl. XXXVIII, auch mit einem Piedestal und einer Statue darauf, welche nach Jorio den Dionysos dargestellt haben könnte, während Mazois a dessiné sur le piédéstal une statue, tenant une Victoire, qui paraît être celle d'Auguste. Sonst vergleiche man den Text zu Taf. II, 15, 18, 19, 20, III, 11, c, Suppltaf. nr. 21, und ganz besonders das Odeum Taf. II, 9, B; s. oben S. 15. Gewiss lässt sich, wie die Aedicula mit der Statue darin sehr wohl zu der Apsis mit der Statue gehalten werden kann, so der freie Platz vor der Aedicula mit dem entsprechenden Raume in dem anderen Odeum zusammenstellen. Dass die Aedicula selbst keine loggia imperiale gewesen sein könne, scheint uns sicher; wohl aber dürfte der Platz vor ihr als die Hauptloge zu betrachten sein. Das Proscenium besteht, nach Penna's Taf. 115 zu urtheilen, aus zwei verschiedenen Absätzen, deren oberer nach Sebastiani, welcher übrigens diese Absätze gar nicht erwähnt, sich sieben Palm über den Fussboden der Orchestra erhebt. Die Vorderwand des oberen ist auf Penna's Tafel bedeutend niedriger als die des unteren. Bei Uggeri wird dieser, wie es scheint, als Avant-Scène, vgl. oben, S. 16, jener als Scène bezeichnet, die oberen drei Treppen des Planes gewiss als Escaliers qui conduisaient de l'avant-scène sous la scène, die unteren drei als Petits escaliers pour descendre dans l'orchestre. Letztere Treppen kommen bekanntlich in ähnlicher Weise auch sonst vor, erstere sind ganz unerhört. Ueber keine der beiden Arten von Treppen finden wir sonst schriftliche Angaben; auf Penna's Tafel fehlen sie gleichfalls; auch vermögen wir bei Betrachtung dieser Tafel nicht einzusehen, wie es Treppen geben konnte, welche von der avant-scène sous la scène führten, während es auf der Hand liegt, dass die betreffenden Treppen, wenn sie dazu gedient haben sollten, die beiden verschiedenen Absätze des Prosceniums zu verbinden, auf dem Plane zu hoch angegeben wären. Auch über die beiden Treppen, welche, je eine an jeder schmalen Seite der avantscène, auf dem Plane sichtbar sind, fehlen uns Angaben. Ein jeder der leeren Räume über ihnen wird als Lieu où se tenaient les personnes de distinction bezeichnet; wogegen sich Nichts einwenden lässt, vgl. oben, S. 11, und in Betreff der Lage der Tribunalia, zur Seite der Bühne, hauptsächlich das Theater zu Tusculum, Taf. II, 11. Auch auf dem Plane unseres Theaters gewahrt man zwei, und zwar noch schmälere, unbedeckte Eingänge in die Orchestra zwischen der unteren Sitzabtheilung und der Bühne. Hinter den Tribunalia nach aussen zu zeigt der Grundriss nach der Angabe bei Uggeri Portes avec des marches. Wie man sich diese Treppen zu denken habe und wohin sie zunächst führen sollten, wird nicht gesagt. Auch sie haben wir sonst nirgendwo angedeutet gefunden. Die Skene war nach Einigen mit zwölf Säulen verziert, wie denn auch Winckelmann, Werke, Bd. II, S. 165, bemerkt, dieselbe scheine nur eine einzige Ordnung Säulen gehabt zu haben. Andere aber berichten, gewiss richtiger, von 24 Säulen; so dass also über der unteren Säulenstellung noch eine obere mit gleicher Säulenzahl bestand. Die Gestelle, auf welchen die ersteren Säulen paarweise standen, sind erhalten. Man sieht auch noch die Löcher für die Architrave in der Höhe der Thüren. Ausserdem bemerkt man auf dem mitgetheilten Plane in den Ecken des Prosceniums noch je ein Postament mit der Andeutung je einer Säule, an deren Dasein auch nach anderen Anzeichen nicht zu zweifeln ist. Auf unserem

Plane vermitteln die drei bekannten Thüren in der Hinterwand der Bühne die Verbindung zwischen dieser und einer hinter ihr belegenen Porticus, zu welcher man, nach Penna's Tafel zu schliessen, auf je zwei Stufen emporstieg. Zu beiden Seiten der scène sieht man die Paraskenia, ein jedes mit drei Thüren. In wiefern die Darstellung dieser Paraskenia auf sicheren Spuren an den Ueberresten beruhe, oder ob sie nicht vielmehr ganz und gar in das Gebiet der Vermuthung gehöre, muss dahin gestellt bleiben. Sicher ist nur die Hintermauer mit der Thür darin in jedem der beiden Paraskenia. Jedenfalls aber hätte man aus diesem Piranesi'schen Plane schon vorlängst die richtige Einsicht in die Bestimmung jener beiden Thüren, wo sie sich in Theatern, welche für die Ausführung von Dramen bestimmt waren, ohne die Paraskenia vorfinden, gewinnen können, vgl. oben, S. 14, zu Taf. II, 7, B, und Strack Theatergeb., S. 5, woselbst freilich weder die Angabe, dass jenes nur in kleinasiatischen Theatern vorkomme, richtig (vgl. auch Taf. II, 16), noch der sehr beachtenswerthe Umstand berücksichtigt ist, dass es auch wenigstens ein sicheres Beispiel von Paraskenien, die mit den Decorationen jedesmal aus Holz vorgebaut wurden, in Odeen giebt. Das Postscenium hatte ein bemaltes Gewölbe. In seiner mit Pilastern geschmückten Hintermauer befanden sich zehn Fenster, von denen acht noch erhalten sind, und drei Thüren.

14. Theater zu Otricoli. Nach Guattani's Monumenti antich. ined., MDCCLXXXIV, Settembre, Tav. I, Fig. I.

Vgl. Guattani, a. a. O., p. I fl. und p. LXXI fll. Das Theater wurde in den Ausgrabungen von 1775 und den folgenden Jahren zu Tage gelegt. Der Grundriss rührt von dem Architekten Pannini her und ist bald nach der Entdeckung gefertigt worden. Die Cavea war nicht an eine Anhöhe gelehnt. Bei a gewahrt man sostruzioni, che reggono i sedili a guisa di portici; in der Mauer über den Sitzreihen Vomitorj simili di molto alle nostre scale coperte, per le quali si scendeva ne' portici, e si montava respettivamente a' sedili. Besonders bemerkenswerth ist, c, Pulpito. Fa meraviglia il vederlo sopra un ordine di colonne, che piuttosto dovrebbe appartenere al primo piano della scena stabile. Se fu così, quei dell' orchestra ben poco poterono vedere della rappresentazione, e dovettero rinunziare del tutto allo spettacolo della scena, che non potevan certamente vedere per la grande altezza. Oltrediché tra il pulpito, e la scena stabile sarebbe stato così breve lo spazio, da non potervi capire comodamente la temporaria, le machine versatili, le scene duttili, i proscenj (so!) etc. Sembra dunque che porzione dello spazio occupato quì interamente dall' orchestra dovesse appartenere al pulpito, la di cui fronte descrivesse la linea b —. Also etwas Aehnliches wie es an dem Theater zu Telmissos schon länger allgemeiner bekannt ist, vgl. zu Taf. III, 4. Nur dass doch ein bedeutender Unterschied Statt findet, indem das untere Stockwerk der Skene in unserem Theater sich durch Mangel an Thüren und durch Reichthum an Decorationen auszeichnet und die stehende Bühne über der ersten Säulenordnung in dem Theater zu Telmissos ganz fehlt. Diese müsste doch noch immer um ein Bedeutendes höher gewesen sein als das vorausgesetzte Pulpitum aus Holz. Letzteres muss man für die Aufführung von Dramen allerdings in der oben angegebenen Weise annehmen. Aber welche Bestimmung hatte dann die höhere kleine Bühne? Dass sie nicht als das bekannte θεολογεῖον betrachtet werden könne, liegt wohl auf der Hand. Ueberall sieht man nicht ein, wie sie als eigentliche Bühne zum Auftreten dienen konnte, wenn auch die sonst so regelmässig vorkommenden Thüren in der Skene bei unserem Theater ganz abweichend in dem zweiten Stockwerk der Skene angebracht waren und gerade auf diese Bühne führten. Aber es ist auch keinesweges wahrscheinlich, dass unser Theater hauptsächlich für die Aufführung von Dramen erbauet wurde. Uns drängt sich vielmehr die Ueberzeugung auf, dass dasselbe vorzugsweise für musikalische und orchestische Zwecke errichtet sei. Wir würden es zunächst als Odeum bezeichnet haben, wenn noch ein anderes Theater zu Otricoli nachweisbar wäre und in dem verhältnissmässig genauen Berichte Guattani's nicht jede Erwähnung einer Spur von einer Eindachung fehlte. Doch hat jene Annahme auch an sich durchaus nichts Auffallendes. So erklärt sich die eigenthümliche Einrichtung des Bühnengebäudes und namentlich der Skene in unserem Theater auf die leichteste Weise, und wird man noch mehr geneigt sein, jene obere Bühne als Tribüne für die vornehmsten Zuschauer zu betrachten, namentlich bei Vergleichung der oben, S. 5, zu Taf. I, 11, und unten, zu Taf. III, 7, besprochenen, wenn auch nicht durchaus gleichen Tribünen. Dass wir uns auch zum Behuf der Aufführungen, welche wir für dieses Theater voraussetzen, eine niedrige Bühne von Holz an der gewöhnlichen Stelle aufgeschlagen denken, versteht sich von selbst. Zur genaueren Einsicht in die eigenthümliche Beschaffenheit der Skene haben wir einen Grundriss derselben nach Pannini auf der Suppltaf., nr. 22, mitgetheilt. Guattani nennt sie mit Recht singolare per esser curvilinea in forma di Tribuna, wenn auch sonst etwas Aehnliches vorkömmt, vgl. namentlich Taf. II, 9, B, und bemerkt: ha due Ordini di Colonne, con nicchie per statue. Daneben sieht man scale per ascendere al secondo piano della Scena stabile oder zu der unter dem Buchstaben c als Pulpito bezeichneten Tribüne; dahinter, bei d, Portici del postscenio sostenuti da colonne. In Betreff der Zeit der Erbauung heisst es: Dall' eleganza de' Capitelli, de' Fregj, e di tutta la decorazione, specialmente dalla forma molto simile a quella de' due Teatri di Vitruvio, e di Ercolano (?), chiaro apparisce esser lavoro de' buoni tempi.

15. Theater zu Faleria im ager Picenus. Nach Monumenti ined. dell' Instit. di Corrisp. arch., Jahrg. 1839, T. I.

Vgl. die ausführliche Beschreibung von Gaetano de Minicis in den Annali, Vol. XI, p. 12 fll., woselbst auch die ältere Literatur angegeben ist. — Ein in Folge des Testamentes eines Privatmannes, des Quidacilius Celer von seinem Sohne L. Octavius veranstalteter Bau zu Ehren des Kaisers T. Claudius. Im Jahre 43 n. Chr. Geburt vollendet. Theilweise Ausgrabung im J. 1777; vollständige Aufdeckung im J. 1836, bei welcher Gelegenheit manche Statuen und andere zur Verzierung des Gebäudes dienende Sculpturen, Architekturbruchstücke und Inschriften gefunden sind. Eines der besterhaltenen Theater Italiens; vgl. Annali p. 21: Tutto ciò che osservasi nei disegni tuttora esiste, nè si è supplito in alcuna parte alle mancanze. E se negli scavi che quivi si fecero nel 1777 per ordine del pontefice Pio VI non fossero stati tolti gli ornati di bronzo e di fini marmi di cui era incrostato il muro della scena; se dal cornicione ornato di mascheroncini e festoni di metallo non si fossero rimossi gli adornamenti suddetti; se dagli scalari non fossero stati staccati i lastroni di marmo, che il tenevano coperto e di altri vandalismi non si fosse fatto uso, noi avremmo ora il teatro di Falerio assai somigliante per la conservazione a quello di Pompei. Es ist nicht an eine Anhöhe gelehnt. Der Zuschauerraum zerfällt in drei Abtheilungen, von denen die beiden unteren durch fünf Treppen in vier Keile zertheilt werden. Oberhalb der mittleren Abtheilung, und zwar unmittelbar hinter dem oberen Umlaufsgange, bemerkt man einige Ueberreste einer Mauer, a a, von welcher das dritte Diazoma seinen Anfang nahm. Hinter der Umfassungsmauer der Cavea befand sich eine Porticus, zu welcher die zweiundzwanzig auf dem Plane angedeuteten Säulen gehörten. In der Mitte dieser Porticus, der mittleren Thür in der Skene gegenüber, erhebt sich eine vereinzelte breite Mauer, vgl. De Minicis Annali, p. 17: Da taluni si è opinato, che da questo luogo si passasse al pulvinare o portico superiore, per mezzo di una grande scala. — Noi portiamo opinione, che questo muro fosse destinato per base di una statua o equestre, o sedente, o ritta ad adornamento della fronte esteriore del portico, ove solevano in-

trattenersi gli spettatori prima del cominciamento dello spettacolo, ad anche per ripararvisi nel caso d'improvvise pioggie —. E a così pensare potissime ragioni c' inducono; l'una si è che scavando quì d'appresso sonosi rinvenuti molti frammenti di statua di bronzo, fra' quali quattro dita di un piede, una solea o calzone, un dita di mano, una ciocca di capegli, ed altri brani indicanti che la statua potesse essere di bronzo, e forse dorata, perchè rimangono ancora alcuni pezzi di vestimenta aurate; e l'altra, che in più teatri e particolarmente in quello recatoci dal Bulengero osservasi nel luogo stesso dal nostro, una gran base con sopravi una quadriga e persona in atto di sferzare i cavalli. Wenn auch der Aufriss bei Boulenger keinesweges als Auctorität gelten kann, so beweisen doch einige der oben, S. 18, angeführten Theatergebäude, dass die Aufstellung von Statuen an ähnlicher Stelle auch sonst vorkam. Die Mauern, welche die Sitzstufen und die Treppen trugen, waren auf vortrefflich gearbeitete Gewölbe gestützt. Vier Vomitoria führten auf den ersten Umlaufsgang und von dort zu den Sitzstufen. Längs der Orchestra lief eine Brustwehr von Marmor im Halbkreise herum, welche jene von dem Koilon schied, wie aus einigen noch an Ort und Stelle befindlichen Marmorstücken ersichtlich ist; vgl. oben, S. 16. Der Fussboden der Orchestra war mit grossen Stücken Tiburtinischen Marmors belegt, von denen eines auf dem Grundrisse bei b angegeben ist. In die Orchestra gelangte man durch Bogenthore, welche noch erhalten sind. Von besonderem Interesse ist das Bühnengebäude. Man beachte zunächst die Punkte, auf welche schon oben, S. 13, zu Taf. II, 7, A, hingewiesen ist. Von den vier Treppen sind zwei rechtwinklig gegen das Proscenium gerichtet, zwei mit den Seitenwänden an dasselbe angelegt. Ueber den Raum zwischen der Vordermauer des Hyposkenion und der parallel laufenden Mauer hinter ihr bemerkt De Minicis, p. 15: frà questo muro e l'altro, posto in linea parallela, si osservano sei fosse o larghi pertugj con sopravi pietre quadrate, aventi il traforo eguale a quello sotterra; non rimandone però che sole quattro. Queste aperture o forami dovevano chiudersi con altrettante pietre, una delle quali si è rinvenuta e conservasi da noi, ed è battentata e con anello al dissopra. Consultato di questo il ch. sig. cav. Canina è stato di avviso che que' pertagj servissero a riunire alzare e abbassare il sipario col mezzo di funi. — In quel tratto o vuoto, ove sono poste le dette pietre alla destra di chi dalla scena guardi la gradinata trovasi ancora conficcato in sul piano assai tenacemente un grosso ferro uncinato (lett. c). Questo forse serviva per ultimo anello alla riunione delle funi. Zu den Seiten bei dd sieht man nach p. 17 due grandi porte, che sembrano essere state chiuse nei ristoramenti fatti all' edifizio in tempo posteriore alla sua costruzione. Sollten nicht an diesen Stellen früher Gemächer gewesen sein? Ueber die Thüren, welche gewiss von beiden Seiten auf das Proscenium führten (vgl. die Theater zu Pompeji und Tusculum, Taf. II, 7, A, und 11) heisst es in den Annali, p. 16: Di queste due porte non rimangono che i due muri. Von dem Bretterboden des Prosceniums fanden sich bei der letzten Ausgrabung verschiedene Stücke Holz unter der Erde. Wozu die vier von Mauern eingeschlossenen, dem Blicke der Zuschauer verborgenen, leeren Räume neben den Plätzen unmittelbar vor den Thüren in der Hinterwand der Bühne anders gedient haben mögen als zur Decoration der letzteren, lässt sich kaum mit vollkommener Sicherheit ermitteln. De Minicis denkt, p. 16, an die Möglichkeit der Annahme, che o fossero così fatti, perchè meglio potessero risuonare le voci, o per apporvi dei vasi di rame o di creta secondo i vitruviani insegnamenti —. Waren jene Räume überall zugänglich oder nicht? Ganz eigenthümlich sind auch die beiden winkelartig gestellten Mauern hinter der mittleren Thür, worüber es in den Annali, p. 16, heisst: La più probabile opinione si è che ivi fosse una macchina versatile per le diverse catastrofi delle scene. Vgl. das Theater in der Villa Hadriani auf unserer Suppltaf. nr. 15. Zu dem Postscenium gelangte man auf zwei Treppen, von denen die eine vollständig erhalten, die andere aber bis auf wenige Spuren vernichtet ist. Hinter dem Postscenium befand sich eine Porticus, von welcher Spuren in den Schäften von neun Säulen erhalten sind. In dem Raume zwischen jenem und dieser ist, nach links hin, ein viereckiges Stück von einem Pflaster bemerkbar. Links von dem Bühnengebäude und hinter der Porticus gewahrt man noch die Spuren einiger Baulichkeiten, von welchen die zumeist nach links gelegenen Badegemächer enthielten. Ob und in wie weit diese Baulichkeiten zu dem Theater und seinem Personal in Bezug standen, ist dunkel. In Betreff der Zimmer zur Rechten kann selbst unter der Voraussetzung, dass sie ausschliesslicher Zubehör des Theaters gewesen, über die Art und Weise der Benutzung gestritten werden. De Minicis freilich betrachtet, p. 21, die Badegemächer als nur bestimmt per i bagni, o stufe a comodo degli istrioni e dei mimi giusta il costume dei Romani. Aber sollten dieselben ausser der Zeit der Spiele gar nicht benutzt worden sein? Die übrigen Gemächer, meint er, seien die gewesen, ove solevansi — conservare le supellettili necessarie per la decorazione della scena e tutti quegli istromenti eziandio che bisognavano per gli spettacoli. Ebensowohl könnte man unter jener Voraussetzung auch annehmen, dass sie zur Zeit der Schauspiele als Wohnungen für das Theaterpersonal gedient hätten. Die Berufung auf ähnliche Zimmer hinter den Theatern zu Pompeji führt auch nicht weiter, vgl. oben S. 12. Interessant sind bei diesem Theater auch die genau zu verfolgenden Canäle und Rinnen zur Ableitung des Wassers; vgl. Annali, p. 20: Le acque che dalle gradinate fluivano, riducevansi nella platea, ossia orchestra, in cui era un foro (e) e da quivi passando all' altro punto e si riunivano, perdendosi poscia sul vicino rivo. Altri due scolatoj si veggono nel portico dietro essi scalari; uno cioè dalla parte di ponente ed altro da quella di levante (f); il primo si congiunge con l'altro già indicato che ha il suo principio nella platea e il secondo con lo scolatojo posto dietro la scena. Altri piccioli condotti incavati nella pietra esistono (g), che vanno ad imboccare con gli acquedotti maggiori. — Perfetta è la conservazione di essi; sono formati di mattoni ai lati, e sul fondo di tegoloni ben connesci.

16. Theater zu Eugubium. Nach dem Grundrisse in Ranghiassi's Descriz. del Teatro di Gubbio aus Marini's Ausgabe des Vitruvius, Vol. IV, T. LXXXVI, F. 2.

Aelteste architektonische Behandlung des Theaters auf einem einzelnen, mit beigedruckten kurzen Angaben versehenen, vom Grafen Franc. Passionei zu Rom im J. 1729 herausgegebenen Blatte, dessen Darstellungen und Text wiederholt sind in Poleni Thesaur. Antiqq. Suppl., Vol. V, p. XI. Hienach zu schliessen stand noch ein bedeutender Theil des unteren Stockwerkes der durch häufige Bogenöffnungen durchbrochenen Umfassungsmauer und der Substructionen der Cavea, ja noch Manches von dem oberen Stockwerke jener Mauer und den Säulen der oben herumlaufenden Porticus. Auch findet man noch andere Architekturstücke berücksichtigt, aber keine Spur von dem Bühnengebäude. G. Ferrario bringt in der Storia e Descriz. de' principali Teatri ant. e moderni, Milano MDCCCXXX, p. 43, nach Leandro Alberti's Descrizione dell' Italia die Nachricht: Nell' Vmbria veggonsi in Eugubio alcuni rottami di un teatro che ebbe le mura reticolate. Ranghiassi's Schrift ist uns leider ganz unzugänglich gewesen.

17. Theater zu Fäsulä. Nach dem Werke: Una Giornata d'Istruzione a Fiesole, Parte addizionale, Tav. III, Fig. IV.

Ueber das Theater zu Fiesole handeln ausführlicher zwei selbst in Italien so wenig verbreitete Werke, dass sie nicht allein Deutschen Gelehrten, welche in diesem Lande länger lebten und genügende literarische Verbindungen hatten, wie Niebuhr und Abeken, sondern auch einheimi-

schen ganz unbekannt geblieben sind: 1) Saggio di Osservazioni sui Monumenti dell' antica Città di Fiesole, Firenze 1814, presso Pagani, auch unter Französischem Titel: Essai d'Observations sur les Mon. de l'anc. Ville de Fiesole, Florence 1814, chez Pagani; mit Kupfern, von Buonajuti. 2) Das schon oben angeführte Werk: — ossia Itinerario per osservare gli antichi e moderni Monumenti di quella etrusca Città e suoi Dintorni. Opera compilata per propria Dilettazione dal ch. Sign. Prof. Cav. G. D. R., e graziosamente conceduta all' Editore per corredare Num. XXVI Tavole in Rame rappresentanti le più distinte Particolarità, dissegnate ed incise dal Sign. Telemaco Buonajuti, Firenze dalla Tipogr. di L. Pizzati, 1826, auch mit Französischem Texte: Une Journée d'Instruction à Fiesole etc. Wir können nicht umhin über die Zeit der Erbauung dieses sehr wichtigen, aber so gut wie unbekannten Theaters mitzutheilen, was über diesen Gegenstand in dem letztgenannten Werke, p. 232, von Buonajuti geschrieben steht: Lo stesso Vitruvio ci avverte ancora, che al tempo suo non vi erano teatri stabili in Roma, ma bensì in varj luoghi d'Italia, nel numero dei quali eravi senza dubbio questo di Fiesole, e la sua costruzione ce lo fa riconoscere per uno de' più antichi. Che ciò sia vero, la connessura e il taglio delle pietre partecipanti la semplicità del fare etrusco nè è una riprova convincente. Quelle specialmente che compongono i sedili, gli stipiti e spallette delle porte, quali levigate soltanto nelle commettiture, si uniscono mirabilmente. — Da ciò ne induco, che se i romani portarono in Fiesole una nuova architettura, gli artisti, poco fa etruschi, seguitarono l'antica loro maniera rapporto al taglio delle pietre, ed al modo di commetterle, malgrado che i romani vi frapponessero uno strato di tenacissimo cemento. — Questa circonstanza ha fatto sì, che alcuno si è ingannato volendo ravvisare negli avanzi di questo teatro un' opera antiromana; ma si può loro contrapporre, che la maniera di costruire i muri in calcina, e le volte di smalto e di sottili faldature di pietra, come sono queste che sostengono i gradini; il colorire di rubrica ricoperto con cera di un bel turchino le pareti della sala, che per esser di un sol colore erano dette Monocromata, di cui se ne son conservati di gran frammenti; ed i molti piccoli tasselli di marmo giallo e verde antico, de' quali sembra esserne stati incrostati i pavimenti, e che, sollevati nello scavare delle fosse, sono stati il vero motivo del ritrovamento di questa fabbrica: tutto ciò, se non ci permette di riconoscere in questa un monumento etrusco, siamo però forzati a riguardarlo, non solo come uno de' più antichi, che a noi sia pervenuto, ma fra questi uno de' più conservati. E se si è adottato il vocabulo greco-romano pei monumenti che partecipavano del gusto delle due nazioni, potrebbesi a riguardo di questo introdur quello di tusco-romano, trattandosi di opere di tal genere misto. Hier sehen wir sogar von einem geborenen Toskaner den auch von Niebuhr Röm. Gesch., Th. III, S. 364 fl. (welcher freilich auch dem Theater zu Tusculum „sehr hohes Alter" zuschreibt), und Müller Etrusker, Abth. II, S. 241, Anm. 49, angenommenen alttuskischen Ursprung des Theaters in Abrede gestellt; so zwingend sind die Gründe für die Annahme der Entstehung in Römischer Zeit. Inzwischen scheint doch selbst dieser Italiener die Entstehungszeit noch zu hoch hinaufzurücken. Bei dem Vitruvius steht Nichts, was seine Ansicht stützen könnte. Ist es überall wahrscheinlich, dass in den nicht gräcisirten Landstrichen Italiens, die in politischer und sogar auch in artistischer Beziehung unter dem Einflusse Rom's standen, eher ein steinernes Theater aufgeführt worden, als in Rom selbst? Die angeblichen specifisch Etruskischen Elemente des Bau's, zu welchen auf p. 226 auch die als ganz vereinzelt dastehende und eigenthümliche betrachtete maniera di chiudere e assicurare le porte gerechnet wird, wollen wir hier nicht einer genaueren Würdigung unterziehen. — Aus unserer Quelle hat auch wohl die Mrs. Hamilton Gray, Tour to the Sepulchres of Etruria, Ed. III, London 1843, p. 503, geschöpft; freilich nicht eben genau. Eine von Osann zur Uebersetzung der Alterthümer von Athen, beschr. von J. Stuart und N. Revett, Bd. II, Darmstadt MDCCCXXXI, S. 14, Anm., in Aussicht gestellte nähere Auskunft über das Theater zu Fiesole ist meines Wissens bis jetzt nicht gegeben. — Man vergleiche ferner Una Giornata u. s. w. p. 114 fll., p. XII = XIII, p. 234 = 235, p. 218 = 219, p. 228 = 229. Das Theater ist im Jahre 1809 durch den Baron von Schellersheim aufgegraben, war von da bis 1816 zugänglich, wurde aber darauf beinahe vollständig wieder verschüttet. Von dem unter Schutt tief begrabenen Scenengebäude entdeckte man keine Spur, jedoch mehrere grosse Fragmente von Säulen und von den zu ihnen gehörenden Attischen Basen und Korinthischen Capitellen, welche zum Schmuck desselben gedient haben werden. In dem Plane dessen, was zu Tage gelegt ist, gewahrt man in Bezug auf die Anordnung eine ausserordentliche Harmonie zwischen den Theilen dieses Gebäudes und dem Ganzen; p. 234: Tutta la sezione del teatro è divisa in cinque parti. Due ne son date all' orchestra, altre due alla larghezza de' venti gradi o subselli, che compongono i cunei, e l'ultima è divisa in due parti eguali, una delle quali è data alla precinzione, e la rimanente ai sedili superiori appoggiati alla muraglia. Finalmente l'altezza della gradinata stà alla pianta come tre a cinque, e correspettivamente l'altezza e larghezza di ciascheduno dei sedili sta nella medesima proporzione. Um in das Innere des Theaters zu gelangen, musste man zwei sehr enge Treppen an den Seiten des Saales hinter der Cavea herabsteigen. Die Mauern, welche diese Treppen begränzen, sind nach aussen fortgeführt und bilden zwei der Cavea concentrische Corridors. Von diesen gelangte man in das Innere durch drei Thore auf jeder Seite, welche auf das einzige Diazoma führten, und von hier aus auf fünf Treppen, von denen vier ebensovielen Thoren in der Mauer des Diazoma entsprechen, zu der aus zwanzig hohen Sitzreihen bestehenden, beinahe vollständig erhaltenen unteren Abtheilung des Zuschauerraums. Der Lauf der Vomitoria unter den Sitzreihen und ihre Mündung auf das Diazoma ist dem Beschauer zur Linken dargestellt, rechts sieht man den nicht unterbrochenen Kreislauf der drei Sitzreihen und der Mauer des Diazoma. Die Treppe rechts von der mittelsten wurde durch einen kleinen Altan (casotto, guérite) unterbrochen. Zu den drei an die Mauer, welche das Gebäude umgiebt, angelehnten Sitzreihen der oberen Abtheilung gelangten die Zuschauer durch die beiden Gänge zwischen dem Saale und den beiden kleinen Treppen vermittelst zweier Thore, welche auf dem von uns mitgetheilten Grundrisse mit um so mehr Wahrscheinlichkeit angenommen sind als der Saal und die Gänge mit der obersten jener drei Sitzreihen auf gleichem Niveau liegen. — Mehr über dieses Theater zu Taf. III, nr. 11, a, b, c.

Frankreich.

18. Theater zu Juliobona (Lillebonne). Nach Annali dell' Instit. di Corrisp. archeol., Vol. II (1830), Tav. d'aggiunta C.

Von eigenthümlicher Form und Anlage im Inneren, welche schliessen lassen, dass das Gebäude zugleich auch als Amphitheater dienen sollte. Vgl. Lenormant a. a. O., p. 51 fll.: Le plan du théâtre de Lillebonne que nous soumettons à nos lecteurs n'est qu'une esquisse tracée en quelques heures, sans mesures exactes, mais avec assez de soin toutefois pour qu'on puisse repondre de tout ce qui constitue la physionomie générale et la distribution de l'édifice. Le jeune architecte, qui m'avait accompagné et à qui je dois ce dessin (M. Questel), n'a indiqué que les parties de la construction qui, au mois de novembre dernier, se trouvaient à découvert, tout le reste étant ou caché ou détruit. P. 53: A l'époque, où j'ai visité le théâtre de Lillebonne, toute la scène et une grande portion de l'orchestre étaient encore enfouies. J'apprends par une intéressante communication de M. Gaillard —, qu'une partie des six derniers mois a été

employée au déblaiement de la scène, dont la distribution presque complète se trouve aujourd'hui à découvert. P. 59: la correspondance de M. Gaillard me fournit un renseignement non moins curieux, c'est la découverte d'un hypocauste, qui servait à chauffer l'un des vestiaires c placés derrière la scène. — P. 58: Comme on peut l'observer sur le plan et dans la coupe, la grande cavea, moins profonde que dans la plupart des autres théâtres antiques, n'était divisée par aucune précinction. La galérie supérieure recommandée par Vitruve (L. V. ch. 7), était remplacée comme à Pompéi, à Sagonte et ailleurs, par une dernière enceinte de gradins, élevée d'une hauteur assez considérable au-dessus de la grande cavea, et à laquelle on arrivait par des escaliers intérieurs (dont la trace subsiste en deux endroits (marqués f dans le plan) de la partie du théâtre actuellement découverte). Andere hauptsächlichste Anomalien: p. 53, la courbure semi-elliptique qu'affecte la partie destinée à recevoir les spectateurs; p. 54: la largeur inusitée du théâtre, et la distance que la double entrée de l'orchestre établit entre la scène et les premiers gradins des spectateurs (nach p. 59 le diamètre de l'édifice pris dans l'axe du corridor b, est d'environ quatre-vingt quinze mètres). Ferner, p. 54: le large corridor vouté b, qui, s'ouvrant dans ce qu'on aurait pu regarder comme l'axe de l'édifice, en admettant l'hypothèse de l'amphithéâtre, s'abaisse en pente vers l'orchestre, à l'exemple des corridors semblables qu'on remarque à l'amphithéâtre de Pompéi et dans plusieurs autres édifices du même genre. Vgl. p. 56: Ce qui ne paraît surtout avoir existé nulle part, c'est cette voûte rampante b, fermée pour ainsi dire par le long piédestal a construit en pierre de taille, orné d'une moulure à sa partie inférieure, et qui s'ajuste dans la direction du mur d'enceinte du grand corridor circulaire e. L'inclinaison de cette voûte et de la pente qu'elle couvre était-elle determinée par une différence de niveau, entre le sol de l'orchestre et celui du corridor, à l'embranchement des diverses entrées à l'est de l'édifice? avait-elle pour but de donner à l'orchestre lui-même une profondeur toute particulière, de façon qu'un podium d'une hauteur suffisante pût séparer les spectateurs placés sur les gradins d, de l'arène où se livraient les chasses et les combats? C'est ce que le déblaiement complet de l'orchestre pourra seul expliquer. Peut-être tirerait on parti des débris du mur en pierre de taille placé en avant de l'édicule, et dont l'inflexion indique une courbe prolongée autour des gradins inférieurs. En suivant notre hypothèse d'amphithéâtre facultatif, ce serait là la limite d'un euripe destiné à augmenter encore la sécurité des spectateurs Endlich, p. 56 fl.: Ce dont tout le monde aura été frappé à l'inspection du plan de ce théâtre, et ce qui, à vrai dire, m'a déterminé à hasarder cette imparfaite publication, c'est l'édicule placé au centre de l'édifice entre les gradins inférieurs d, et séparé de ces gradins et de la grande cavea par trois murs de pierre de taille qui l'enclavent, et ne lui laissent d'ouverture que sur la face principale au fond de l'orchestre. Il ne subsiste aucun vestige du couronnement de cet édicule; on ne sait s'il était voûté ou plafonné. Rien n'indique non plus si un fronton décorait son élévation antérieure: on remarque seulement sur le mur du fond, qui suit la courbe de l'ellipse, les bases très frustes de deux colonnes engagées, lesquelles répondent à deux autres colonnes, formant, avec une troisième et une quatrième adhérentes aux angles des murs latéraux, la façade de l'édicule. Les débris de ces colonnes, dont il ne subsiste que la partie inférieure, sont trop dégradés pour qu'on puisse asseoir une conjecture raisonnable sur la proportion et la décoration qu'elles pouvaient avoir; mais l'existence et la place en sont indubitables. Maintenant, comment expliquer la destination de cet édicule? A mon sens, il n'y a qu'un moyen de l'interpréter raisonnablement: c'est d'y voir un sacellum consacré soit à Bacchus, soit à Apollon protecteur des jeux scéniques (Vitr. l. I, ch. 7), soit même à Vénus, à l'imitation du théâtre de Pompée, prototype des constructions romaines du même genre. — Die neuen Ausgrabungen des Theaters begannen im J. 1827, vgl. Bulletin des Sciences historiques, T. IX (Paris 1828), p. 245 fl., auch T. X (1828), p. 371. Die von Lenormant, p. 53, in Aussicht gestellte und auch in dem Bulletin, T. XIII (1829), p. 54, als beinahe vollendet erwähnte Gaillard'sche Abhandlung über das Gebäude ist unseres Wissens nicht erschienen. Ueber den früheren Zustand vgl. den Plan du Chateau de Lillebonne bei Caylus Recueil d' Antiquités, T. VI, Pl. CXXVI, und die Bemerkungen p. 394 fl. Schon an dieser Stelle wird (freilich aus Gründen, welche jetzt nicht mehr zureichend sind) die Vermuthung geäussert, dass das Gebäude zugleich pour les Spectacles du théâtre et pour ceux de l'amphithéâtre gedient habe, und auf zwei andere Gallische Theatergebäude aufmerksam gemacht (vgl. T. VI, p. 351, und T. IV, p. 368), mit denen dasselbe der Fall gewesen sei; vgl. hierüber jetzt C. Bock in Gerhard's Denkm., Forsch. und Ber. als Forts. der Archäol. Ztg, Februar 1849, S. 22 fll.; auch zu Suppltaf. nr. 20. Lenormant weiss, was die Form anbelangt, p. 56, mit unserem Theater nur das Odeum zu Pompeji zusammenzustellen. Näher steht das Theater zu Priene nach Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 242, der Darmst. Uebers., und das auf unserer Suppltaf. nr. 4. Die Aedicula anlangend, so vergleiche man jetzt die oben, S. 18, beigebrachten Beispiele, wenn auch keines derselben in Betreff der Lage der Baulichkeit vollkommen übereinstimmt. Wir möchten ihr in diesem Falle am liebsten die Bestimmung eines Tribunal zuweisen; vgl. auch zu Taf. III, nr. 16. — Nach E. Breton Essai sur les Théâtres des Grecs et des Romains, Paris 1842, p. 7, à Lillebonne on parvenait au haut des gradins par un escalier pratiqué derrière le théâtre.

19. Theater zu Arausio (Orange). Nach Alex. De La Borde Les Monumens de la France, Paris MDCCCXVI, T. I, Pl. LIV, nr. 7.

Ueber den jetzigen Zustand des Theaters: Voyage en France par Mme Amable Tastu, Tours MDCCCXLVI, p. 115: C'est le seul théâtre romain, assure-t-on, dont la France ait gardé des ruines appréciables. Il formait un demi-cercle adossé à une colline, dont la pente portait les gradins. Cette partie et tout l'interieur sont horriblement dégradés et parsémés des maisons construites avec des débris. Un mur immense — correspond à cet arc, dont il forme la corde. Ce mur est construit de pierres enormes assemblées sans ciment, et n'a pas moins de 4 mètres d'épaisseur; il faisait le fond de la scène. Les gradins ont disparu; plusieurs des voûtes et des galeries qui les portaient subsistent encore. Ueber den Zustand zu der Zeit, in welcher der Plan aufgenommen ist, De La Borde, p. 75: Aux deux côtés de cette vaste muraille on remarque, dans deux bâtiments avancés, des corridors et des escaliers, dont deux marches sont ordinairement taillées dans la même pierre, et des salles spacieuses destinées sans doute aux acteurs et aux machinistes. L'intérieur est loin d'être aussi bien conservé. Les constructions des princes d'Orange, qui avaient voulu faire de ce théâtre un bastion avancé de leur château édifié sur la hauteur, et surtout les cavités pratiquées dans les murs par les artisans qui y ont long-temps séjourné, ont considérablement dégradé tout ce qui formait la scène. A peine aperçoit-on les traces des trois rangs de colonnes superposées, qui l'ornaient; les gradins adossés à la pente de la colline sont presque entièrement détruits; mais il en reste encore assez de vestiges çà et là pour qu'un oeil exercé puisse en suivre la forme circulaire et deviner les coupes géométrales des diverses parties de ce curieux théâtre. Aeltere Beschreibungen und Grundrisse bei Millin Voyage dans les Départemens du Midi de de la France, T. II, Paris MDCCCVII, p. 148 fll., und Pl. XXIX, Fig. 4, und bei Maffei De antiquis Galliae Theatris in Poleni Thes. Antiqq. Suppl., Vol. V, p. 369 fll. und Fig. IX. Die älteste Behandlung des Theaters in De La Pise's Tableau de l' Histoire des Princes et Principauté d' Orange,

à la Haye, MDCXXXIX, p. 15 fll., vgl. Montfaucon L' Antiquité expliquée, T. III, p. 249. Die Mauer, welche auf unserem Grundrisse zwischen der Hinterwand und der vorderen Stützmauer der Bühne angegeben ist, findet sich auch auf dem Maffei'schen angedeutet, mit der Bemerkung (p. 376): Qualche principio rimane di basso muro, qual parrebbe avesse servito a sostener un palco di legno. Sonst weicht der letztgenannte Grundriss sowohl in Betreff des Bühnengebäudes als auch in Betreff der Cavea mehrfach ab; und gewiss giebt derselbe in dieser einige Punkte genauer wieder. Maffei's sorgfältige Beschreibung (p. 372 fl.) verbreitet auch über unseren Grundriss einiges Licht: Vedesi sul monte, prima nell' alto una muraglia, non affatto tondeggiante, ma per la necessità del sito alquanto elittica, la qual formava l' ultimo recinto, e l' ultimo termine alle voci: ne rimane la maggior parte, e viene a ragguagliarsi con l' altezza del gran muro, che vi ho poco fa descritto. Ne' suoi termini verso la Scena restava alquanto più larga, ed abbracciava più spazio, così costringendo il masso. In un luogo ancora sopravanza da essa il rocco, che forse allora restava coperto. In essa sono due porte, per le quali discendendo dal colle, si entrava in un corridore largo 9. piedi, le cui pareti son foderate di piccole pietre riquadrate. Non appar quivi vestigio, che vi fosse mai volta, ma ben vi si veggono più linee di buchi, dal che pare indicarsi, che sopra questo corridore fossero logge di legno. Nel punto del mezo viene in fuori un semitondo, sopra il quale doveano essere luoghi distinti (vgl. oben, S. 18). La muraglia interiore del corridor istesso, seguendo il degradar del terreno, discende dall' altro lato assai più, e forma anche l' una delle pareti d' altro corridor più basso, largo 8. piedi, e coperto da volta, il quale va a congiungersi co' due archi d' ingresso, e però nel piegare verso i corni della Scena si allontana dalla muraglia esteriore, che, come abbiam detto, massimamente a sinistra, si allarga più. De' gradi, che vi eran sopra, qualche piccolo vestigio resta, e si riconosce, come il muro interno di questo corridore formava la fascia d' una Precinzione, apparendovi anche la parte orizontal di essa, cioè la strada alquanto più larga de' gradi. Calando ancora, si veggano in un luogo i segni di tre o quattro gradi, ch' erano intagliati nel macigno: indi pare, che da una parte altro corridor si avesse, poi altri gradi sino al piè del colle; ma essendo tutto coperto di case, e di rovine, poco si può scoprir dell' antico, e niente più vi posso dire per quanto spetta all' uditorio. — Die merkwürdigsten Partien dieses Gebäudes s. Taf. III, nr. 3 und 7.

Spanien.

20. Theater zu Saguntum. Nach Alex. De La Borde Voyage pittor. et histor. de l'Espagne, Paris MDCCCXI, T. I, P. 2, Pl. CIII, nr. 2.

Mit manchen interessanten Einzelnheiten, vgl. De La Borde, p. 80 fll. P. 82: Il subsiste du théâtre de Sagonte un grand amas de gradins, quelques fragments du portique, une partie des salles couvertes et voutées, à droite du scenium; le pavé de l'orchestre; les premières assises du proscenium; les fondations sur lesquelles s'élevoit le scenium; des débris plus considérables du postscenium; les vestiges du mur de fond de tout l'édifice, et de quelques constructions accessoires adossées à ce mur —. P. 83: Le théâtre est construit sur le penchant d'une colline —. Une galerie de 12 pieds de large, sur 10 et demi seulement de haut, tient lieu du portique dont l'effet est si magnifique dans l'édifice de Vitruve. Cette galerie à laquelle on arrivait du dehors, à ce qu'il paroît, de plain-pied par la montagne, donne entrée sur les gradins par six portes; son aspect est celui d'un étage attique. Au dessus sont quatre rangs de sièges —. Toute cette première partie de l'édifice étoit couronnée d'un mur, sur les restes duquel on n'apperçoit aucune trace d'ornements. In der Orchestra on remarque deux gradins moins élevés et plus larges que les autres, sur lesquels on placeroit facilement des sièges portatifs. P. 84: Le praecinction, placé au dessus du quatorzième gradin, n'est pas formé par un seul degré, double des autres en hauteur et en largeur, mais par deux degrés une fois plus hauts et de même largeur à peu près que les autres. Les escaliers sont au nombre de neuf; trois descendent sur une seule ligne et sans interruption, depuis le portique jusqu' à l'orchestre; les autres s'arrêtent au praecinction —. De ces escaliers, six correspondent aux ouvertures du portique; les autres, celui du centre et les deux des extremités, sont au dessous de renfoncements (a a) pris aux dépens de la galerie, et occupés par des portions de sièges que l'on croit avoir été la place des magistrats et des officiers chargés de maintenir le bon ordre. Le premier paroît distribué pour servir aussi de dégagement aux gradins élevés au-dessus du portique; et l'on trouve que l'un des deux autres communique, sous le théâtre, à une chambre de figure irregulière, qui servoit peut-être de prison, puisqu'on y voit encore les restes de crampons de fer propres à attacher des prisonniers. Hiezu füge man noch die Notiz von Emman. Martinus in der unten anzuführenden Abhandlung, welcher, nachdem er bemerkt hat, hanc ipsam porticum in medio frangi, relicta intercapedine palmorum viginti duûm: in qua utrinque gradus quaterni porrecti palmos septem cum semisse, fortfährt: In eorum medio spatio statuam aliquam statutam fuisse, vestigia quaedam nos monent, tametsi fugientia ac pene obliterata: ipsius nempe baseos indicia: quod vel ipsa structurae ratio, et operis concinna modulatio postulabat, ad totius hemicycli medium designandum. Hujusce baseos latera palmorum senûm cum dodrante. Man vergleiche jetzt namentlich die ganz ähnlichen Anlagen in der Cavea des Theaters zu Calama, Suppltaf. nr. 21. Die auf dem Plane bei b angegebenen Treppen sind (p. 84 und 87) escaliers sous le théâtre pour arriver aux (quatorze premiers) gradins destinés aux chevaliers; die kleinen Treppen gegen das linke Horn des Theaters hin escaliers pour arriver à diverses distributions sous le théâtre. Die Oeffnungen in der mittleren Präcinction werden als vomitoires bezeichnet. Ueber die Oeffnungen, welche in der obersten Präcinction, und zwar in den beiden Keilen rechts und in den drei Keilen links von der gerade in der Mitte belegenen Haupttreppe sichtbar sind, heisst es p. 84 fl.: On remarque encore, dans l'amas des gradins, un assez grand nombre d'ouvertures qui communiquent à une galerie souterraine. Don Emmanuel Marti —, et ceux qui ont écrit depuis lui sur le même sujet s'en sont rapportés, regarde ces ouvertures comme autant de vomitoires; nos dessinateurs les considèrent ainsi dans leur restauration: pourtant il ne me semble pas que cette opinion soit bien fondée. La galerie, grossièrement taillée dans le roc et fort inégale dans sa largeur, n'a dans sa partie la plus étroite que 5 pieds castillans, et la hauteur est de 12 pieds. Les ouvertures, espèces de tranchées pratiquées dans la masse des gradins, et qui seules donnent à cette galerie du jour en très petite quantité, ont toutes également 3 pieds de large, et de longueur plus ou moins, quelquefois jusqu'à 30 pieds, selon que leur issue s'éloigne de la ligne irrégulière de la galerie. Cependant on n'avoit assujetti, du côté du théâtre, ces ouvertures à aucune symmétrie, ni de hauteur ni de position; l'une porte sur un rang de gradins, et celle à côté sur un autre; celle-ci est plus près, celle-là plus loin des lignes des escaliers; quelques unes ont jusqu'à 12 pieds de haut, tandis que d'autres présentent à peine une ouverture de 5 pieds, en sorte qu'un homme ne sauroit y passer sans se baisser. Tout cela ne ressemble guere aux avenues d'un lieu public construit d'ailleurs assez regulièrement. J'ajoute que les entrées, au nombre de douze —, suffisoient à l'affluence des spectateurs. Pourquoi donc cette galerie? peut-être elle servoit à l'écoulement des eaux, ou bien pour la visite et l'entretien des constructions; peut-être elle fournissoit des courants d'un air refraichissant nécessaire sous un ciel plus ardent encore que celui de Rome. Dans ce cas les ouvertures, que l'on prend pour des vomitoires, n'étoient que des soupiraux percés dans l'élévation verticale des gradins sans interrompre leur continuité. Le temps aura

fait crouler ces portions de siege evidées et sans appui. Die kleineren Oeffnungen in den anderen Keilen derselben Präcinction werden p. 87 von diesen geschieden und als soupiraux ruinés qui donnoient du jour à diverses pièces sous le théâtre bezeichnet. Nach p. 83 on remarque sur une partie mieux conservée du postscenium des traces c qui semblent venir de ces machines avec lesquelles on élevoit les personnages aériens. D'autres d paroissent l'effet de certaines décorations tournantes que l'on plaçait derrière l'ouverture des portes de face du scenium. Unter dem postscenium bemerkt man (p. 85) Spuren de petites chambres closes de toutes parts. Tout porte à croire que ces petites chambres ne sont que les intervalles laissés à dessein pour économiser les matériaux, entre les parties de construction forte destinées à soutenir la plateforme du postscenium. So schon Mongez in der gleich anzuführenden Abhandlung, p. 123, nur dass er ces chambres voutées, privées et d'issue et de jour, falschlich für des soutiens du pulpitum ansah. Bei e gewahrt man einen Aquäduct, welcher von der Orchestra herkömmt. — Die neueste Schrift über dieses Theater von Filippo Schiassi, De Typo ligneo Theatri Saguntini, Bononiae 1836, auch einen Grundriss enthaltend, nach einem im J. 1798 gefertigten Holzmodelle, war uns nicht zur Hand. Eine Anzeige von Sommerbrodt, in dem Bullett. d. Inst. arch., 1837, p. 63 fl., giebt leider auch nicht die geringste Kunde von derselben. Ebenso entbehrten wir die im J. 1793 zu Valencia herausgekommene Monographie in Spanischer Sprache von Henr. Palos-y-Navarro; doch theilt Mongez in den Mémoires de l'Instit. national, T. V, Paris An XII, p. 119 fll., aus dieser Schrift avec un plan très-détaillé Einiges mit. Die älteste (mit lobenswerther Genauigkeit verfasste) Beschreibung des Theaters findet sich in Emman. Martini de Theatro Saguntino Epistola, zuerst herausgegeben von Montfaucon L'Antiq. expl., T. III, Paris MDCCXIX, p. 237 fll., zuletzt von Poleni in Thes. Antiqq. Suppl., T. V, p. 394 fll. Die Arbeit stammt nämlich aus dem J. 1705, und Joachimi Alcaratii de Theatro Sagunt. Epistola, Romae 1716, ist nur ein Plagiat derselben; vgl. Poleni, a. a. O., p. X. Der beigegebene Plan zeigt hie und da Abweichungen von dem bei De La Borde. Besonders bemerkenswerth sind: ein viereckiger Bau mitten in der Orchestra unmittelbar vor dem Proscenium (als suggestus principis sive praetoris (!) betrachtet), ganz ähnlich wie im Theater zu Akrä, Taf. II, 2, und auf dieselbe Weise zu erklären, und die Angabe von zwei Treppen an der vorderen Stützmauer des Prosceniums, wie sie auch sonst vorkommen. Ob beide Gegenstände ursprünglich wirklich vorhanden waren, was sehr wohl möglich ist, kann jetzt, wenigstens von uns, nicht ausgemacht werden. An jene Schrift schliesst sich an F. Jos. Emman. Minianae de Theatro Sagunt. Dialogus, aus dem J. 1715, aber erst von Poleni, a. a. O., p. 409 fll., herausgegeben. Bemerkungen zu derselben finden sich angeblich auch in P. A. de la Runte Viage de España, T. IV, p. 27 fll., Madr. 1774. Was der von Stieglitz angeführte H. Swinburne, Travels through Spain in the years 1775 and 1776, London MDCCLXXIX, p. 89 fl., über dieses Theater beibringt, ist nicht der Rede werth.

Taf. III.

D. *Einzelnheiten von verschiedenen Theatern.*

Vgl. auch Suppltaf. nr. 22.

1. Aufriss des ergänzten Theaters zu Patara. Nach Texier Description de l'Asie Min., Pl. 181.

Zu der Brüstungsmauer, welche die äussersten Sitzstufen an den Enden des Zuschauerraumes nach der Bühne zu begränzt, vgl. nr. 2, nr. 9 und 10, Stieglitz Archäol. der Bauk., II, 1, S. 142 und Strack Theatergeb., S. 2.

2. Aufriss des Theaters zu Aizani. Nach Texier, Pl. 44.

3. Aufriss der äusseren Façade von dem Bühnengebäude des Theaters zu Orange. Nach A. De La Borde Les Monum. de la France, T. I, Pl. LIV, nr. 1.

Aeltester Aufriss in De La Pise's Histoire d'Orange; andere zu Maffei's Epist. de ant. Galliae Theatr. in Poleni Thes., T. V, Fig. VIII, und zu Millin's Voyage dans les Départ. du Midi de la France, T. II, Pl. XXIX, Fig 5. — Diese (schon oben, S. 22, erwähnte) Mauer ist ungefähr 110 (Französische) Fuss hoch und 328 Fuss lang Besonders interessant ist sie wegen der deutlich wahrnehmbaren Vorkehrungen zur Befestigung der Stangen, welche das Velarium trugen. Vgl. De La Pise a. a. O., p. 16 fl., Maffei p. 370 fl., Millin p. 149 fl., De La Borde Les Monum. de la France p. 75: On est frappé d'étonnement et d'admiration à la vue de ce haut mur parfaitement conservé, qui coupant le demi-cercle formait le fond de la scène. — L'architecte n'a pas même orné de triglyphes l'ordre dorique qui règne dans la partie inférieure. Seulement une longue rangée d'arcades figurées empêche que le second état ne paroisse nu. La corniche qui surmonte les arcs supporte un vaste entablement couronné par une seconde corniche saillante. Au milieu de cet entablement règne une longue gouttière qui rejetait sur la place les eaux de la toiture de la scène. Les deux files de corbeaux, que l'on remarque au haut et au bas de l'entablement, servaient peut-être à recevoir les perches destinés à soutenir les bannes de toile, qui pendant les représentations garantissaient les spectateurs des ardeurs du soleil. Les trous qui percent les corbeaux de la ligne supérieure semblent justifier cette conjecture. Cependant, comme la corniche, si elle a existé dès l'origine, devait empêcher de ficher les perches dans les trous des corbeaux, on peut croire qu'à Orange, comme au Colisée de Rome, ces perches passant par des ouvertures pratiquées dans la corniche même, étaient reçues ensuite sur les corbeaux. Noch genauer handelt über die Punkte, welche für uns die wichtigsten sind, Lysandros Kaftangioglu in den Annali d. Inst. di Corr. arch., Vol. X, p. 93: Il muro esterno di essa scena è di buona construzione a grandi pietre arenarie regolari di met. 1,500 lunghe e met. 0,55 alte, esso è diviso in cinque parti da ordini d'arcate e da fasce. Il pianterreno è formato in diciotto arcate decorate da pilastri, con la porta rettangolare. Sopra la trabeazione è una parte liscia la quale sporge verso la metà grandi mensole; ma questa parte è molto danneggiata: poi è un' altro ordine di 21 arcuazioni chiuse, onde si rileva che non cadeano a filo sulle sottoposte di minor numero; e nel centro di esse è una impressione in tondo scolpita come se avesse servito di appoggio a qualche legno in squadra per le antenne. In cotali arcate si osserva la particolarità che i capitelli sono foggiati ad uso di mensole senza il fusto dei pilastri, giacchè gli archivolti si uniscono in mezzo del piedritto sulla imposta. Sopra la trabeazione posava un ordine di grandi mensole forate e sopra otto strati di pietre sporge una lastra ad uso di fascia che pure è forata, corrispondendo i fori sopra quelli delle mensole; sopra minor altezza vi sono altrettante grandi mensole forate, sopra le quali in minor distanza dell' antecedente trovasi il cornicione forato corrispondentemente. — Tutto quest' apparato di mensole prova che pure siffatto teatro era coperto con un

velario; ma è considerevole questa quadruplice legatura dell' antenna. Lo che proverebbe che queste dovessero sopportare un peso assai grande, non trovandosi equilibrato per la forma degli anfiteatri. — Maffei, p. 383: Al pian terreno dovea essere un portico, il quale avra supplito ne' giorni Teatrali per que' luoghi coperti, che volea Vitruvio dietro i Teatri.

4. Aufriss eines Theiles der Skene des Theaters zu Telmissos mit den fünf Thüren in derselben. Nach Texier Descr. de l'Asie Min., Pl. 178.

Vgl. Texier Nouv. Ann., I, 1, p. 288 (oben S. 3, zu Taf. I, 6), und Choiseul Gouffier, Voy. pittor., T. I, p. 123, zu Pl. 72, Fig. 3 (= L'Élévation intérieure de la Scène): Sous cette élévation on reconnoît parfaitement les trous ménagés pour recevoir des solives qui portaient la Scène. Der Mangel einer stehenden Bühne scheint darauf zu führen, dass das Theater wesentlich auch zu anderen Zwecken gedient habe als gerade zur Aufführung von Dramen. — Ueber die Thüren handelt ausführlich Clarke Travels, II, 1, p. 236 fl.

5. Aufriss eines Theiles der Skene des Theaters zu Aizani. Nach Texier, Pl. 43.

6. Durchschnitt des Theaters zu Tauromenion mit dem Aufrisse der ergänzten Skene. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. V, T. XXII.

Die Restauration beruht auf vollständig genügenden Indicien, vgl. Serradifalco, p. 40 fl. Das Resultat stimmt, wie p. 42 bemerkt wird, mit Vitruvius, L. V, c. 7, überein, nach dem die Skene nie mit zwei verschiedenen Säulenordnungen verziert war. Auch Canina (Annali XIV, p. 191) macht die Bemerkung, dass die Praktik in den Decorationen diejenige sei, welche man in den blühendsten Zeiten des Kaiserthums beobachtet habe. — In der Mitte des unteren Stockwerkes sieht man die grosse, sogenannte königliche Thür; zu beiden Seiten, in entsprechender Entfernung, die beiden Nebenthüren; zwischen den Säulen bogenförmige Nischen. Diesen Säulen gegenüber befinden sich an der Scenenwand Pilaster. Von dem oberen Stockwerke ist Nichts mehr an Ort und Stelle; auch von dem unteren ist der Theil zunächst zu beiden Seiten des Hauptthores mit diesem eingestürzt (vgl. die Vignette bei Serradifalco, p. 36), während sich an dem Theile zunächst links von der Lücke die Decorationen am besten erhalten haben (vgl. den Aufriss bei Serradifalco, T. XXIII).

7. Aufriss der Skene und Durchschnitt der Paraskenia in dem Theater zu Orange. Nach A. De La Borde Les Monum. de la France, T. I, Pl. LIV, nr. 4.

Eine wenn auch rohe, doch interessante und instructive ergänzte Ansicht in De La Pise's Hist. d'Orange. Andere Aufrisse zu Maffei's Epist. de ant. Galliae Theatr. in Poleni Thes., T. V, Fig. X, und zu Millin's Voy. dans les Depart. du Midi de la France, T. II, Pl. XXIX, Fig. 6. — G. Ferrario Storia e Descriz. dei princ. Teatri, p. 129, Anm. 1: Nei disegni circonstanziati che noi abbiamo veduto di un teatro antico, innalzato ad Orange nel Delfinato, si distinguon tutta via molto bene la lunghezza dei muri, del fondo e delle estremità, il luogo della scena, il pendio del tetto, e i buchi delle travi che coprivono questa parte. Allem Anscheine nach sind die (ob mit Recht, bleibe dahingestellt) so gefassten Löcher auch auf unserem Aufrisse angedeutet. Sonst vgl. zu demselben De La Borde, p. 75 (s. oben, S. 22), mit Maffei's Angabe, p. 378, nach welcher man nel muro da un capo all' altro molte nicchie alte e strette bemerkt, che doveano ornarsi con figure e con altre abbellimenti. Besonders interessant ist aber Folgendes. Gerade über der mittleren Thür in der Skene, aber um ein Beträchtliches höher hinauf, zeigt sich auf dem vorliegenden Aufrisse eine nobile ed ampia nicchia, o sia tribuna in mezo tondo, dentro la quale più persone poteano stare, capitandovi da i ricetti prossimi per due usci laterali —: dinanzi vi è parapetto, o sia riparo: sotto è nel muro un tratto di cornice di marmo greco. Dalle parti di qua e di là si hanno due anguste gallerie (Maffei p. 376). Maffei meint: Potrebb' egli sospettarsi, che questo fosse stato il Pulpito? non mancano congetture, che sembrino persuaderlo. Seltsam! Man vergleiche hauptsächlich De La Pise, p. 18: On voit un parquet relevé contre la muraille —, couvert en voulte, avec un grand siege de pierre, fait en forme de chaire qui estoit la place des Consuls ou des Preteurs, apres des Empereurs, ou de leurs Lieutenans et Magistrats, qui y adsistoyent, pour voir les exercises, et en les authorisans de leur presence destourner beaucoup d'inconveniens, qui autrement s'y eussent peu glisser. A dextre et a senestre du parquet, contre la mesme muraille, s'y voyent des colomnes, avec leurs chapiteaux, et une corniche de marbre noir et blanc richement taillée. Le lieu eminent, où ils sont posés, et la richesse de l'ouvrage sont des marques infaillibles de la dignetè de ces places ainsi destinées pour les sieges des personnes plus considerables. Auf der Ansicht ist vor und zu beiden Seiten der Nische über den ganzen Raum zwischen den Paraskenia hin eine Galerie dargestellt. Ob diese Galerie von De La Pise mit Recht oder mit Unrecht angenommen worden ist, müssen wir unentschieden lassen; aber die Annahme einer Loge in der Höhe der Scenenwand, auf welche wir, lange ehe wir die Histoire d'Orange kannten, verfallen waren und für welche wir schon früher zwei Beispiele geltend gemacht haben (S. 5, zu Taf. I, 14, und S. 19, zu Taf. II, 14), unterliegt keinem Zweifel. Wie, wenn hieher auch die bis jetzt unerklärte Stelle des Suetonius im Nero, 26, zu ziehen wäre: Interdiu quoque clam gestatoria sella delatus in theatrum, seditionibus pantomimorum ex parte proscenii superiori signifer simul ac spectator aderat? — Das Theater zu Orange diente gewiss ebensowenig oder noch weniger als das zu Otricoli zur Aufführung von Dramen. Die wahrscheinliche hauptsächliche Bestimmung dieser Theater ist schon oben, S. 19, zu Taf. II, 14, angegeben. Möglich dass das zu Orange auch für Menschen- und Thierkämpfe diente, wie schon De La Pise angenommen hat, obgleich an demselben Orte auch ein Amphitheater war; vgl. auch C. Bock in Gerhard's Forts. der Arch. Ztg, Febr. 1849, S. 25 fl.

8. Hälfte des Bühnengebäudes in dem grossen Theater zu Pompeji, das Proscenium seines Deckbodens aus Holz entkleidet. Nach Mazois Les Ruines de Pompéi, P. IV, Pl. XXXIV, Fig. 1.

Vgl. Gau, p. 62 fl. Man sieht zu hinterst das Postscenium mit dem Thore in der Hinterwand gegen die Ecke zu, welches (wie das entsprechende an der entgegengesetzten Seite) vor Alters vermauert ist (ohne Zweifel weil sie der Solidität des Gebäudes Eintrag thaten), und die Hälfte des grossen Einganges von hinten, gerade in der Mitte der Hinterwand. Weiter nach vorn erblickt man dann die scena stabilis. In der Hinterwand derselben bemerkt man vier Nischen, unter welchen eine halbkreisförmige und eine oblong-viereckige sich durch ihre Grösse auszeichnen. In der Mitte jener, nur zur Hälfte sichtbaren Nische, welche die Mitte der Hinterwand einnimmt, befindet sich der Haupteingang, in der Mitte dieser der eine der beiden Nebeneingänge. Vor diesen Eingängen sieht man je ein Treppchen von zwei Stufen, vermittelst deren man auf das Proscenium hinabstieg; vgl. zu diesen Treppchen Ueber die Thymele, S. 28, Anm. 81. Unmittelbar vor der Hinterwand der Bühne befinden sich Grundmauern aus Backsteinen, auf welchen einst Ornamente der Bühne ihren Platz hatten. Diese Grundmauern sind auf unserem Plane in Grau

gegeben und so von der schwarz gehaltenen Skene unterschieden. Am Rande der scena stabilis sieht man die Vertiefungen für die Balken, welche den Bretterboden des Prosceniums trugen. Dieser Boden ruhte ausserdem auf kleinen Quermauern, auf der mit der Vordermauer des Hyposkenion parallel laufenden Mauer und selbst auf den Gegenpfeilern oder Widerlagen (contreforts) der Vordermauer. Sämmtliche Gegenstände finden sich auf dem Plane dargestellt. Die Gegenmauer ist ein wenig niedriger als die Vordermauer. An der Vorderseite der Vordermauer gewahrt man die schon bekannten (s. oben S. 15) Nischen und eine der a. a. O. erwähnten Treppen, durch welche die Communication zwischen dem Proscenium und der Orchestra vermittelt wurde. Eine andere (gegen die Ecke hin liegende) Treppe führte von dem gewölbten Seiteneingang auf das Proscenium. Durch die Oeffnung in der Seitenmauer erhielt dieses Licht von aussen. Zwischen jener Seitenmauer und der Quermauer, auf welcher der Bretterboden des Prosceniums ruhte, bemerkt man viereckige, mit Eisen eingefasste, durchlöcherte Steine. Diese hat man unter dem Bretterboden gefunden. Man sah in den Löchern noch eiserne Zapfen, welche die Ueberreste eines hölzernen Balkens trugen. Gau bezieht dieselben auf die Maschinen, durch welche die Veränderungen der Decoration hergestellt wurden, die Periakten, vgl. p. 63 fl.: C'était sans doute sur ces pivots que l'on appuyait et que l'on manoeuvrait la scena versilis ou les trigones mobiles. Ces trigones étaient placés sur les côtés de la scène, et il y en avait trois de chaque côté. Von Paraskenien sieht man (was wohl zu bemerken) keine Spur; geschweige denn von den Vorkehrungen zum Behufe der Decoration der Skene bei Aufführungen von Schauspielen. Gau bemerkt hierüber (p. 63): Quant aux versurae ou παρασκήνια, espèces de coulisses dont l'une marquait l'entrée du forum et l'autre l'issue vers la campagne, ou peut-être d'autres accessoires, ce ne pouvaient être que des châssis glissant dans de simples rainures, et il était impossible que l'on en rencontrât les vestiges. Il en était de même de la scena ductilis qui cachait souvent la décoration architecturale de la scène ou seulement le fond du proscénium, vu à travers les portes. Elle consistait soit en une toile qui tombait d'en haut (κατάβλημα), soit en deux tableaux que l'on tirait de droit et de gauche. Ni l'une ni l'autre de ces dépendances de la scène n'a laissé le moindre débris pour attester son existence u. s. w. Also irrt Canina L'Archit. Gr., P. II, p. 477: — nel teatro — di Pompei si sono ritrovate ancora alcune incassature lungo il piano della scena, le quali si credono essere state fatte precisamente ad oggetto di contenere i telari su cui erano dipinte le scene che cuoprivano tutta la fronte della scena stabile. Vgl. auch Gell und Gandy Pompej., p. 24. Immitten des Raumes zwischen der Vordermauer des Hyposkenion und der Gegenmauer sieht man viereckige Oeffnungen (unterhalb des Bretterbodens) für die zum Aufziehen des Vorhangs dienenden Maschinen. Man gewahrt ausserdem eine Treppe, vermittelst deren man in den leeren Raum zwischen den beiden Mauern hinabsteigen konnte. — Ueber das Verfahren mit dem Vorhange verbreitet sich Gau ausführlicher auf p. 64 fl.: Mazois a laissé à ce sujet une note assez détaillée. Il a recréé la machine dont les anciens se servaient pour cet usage; et sa déscription nous parait aussi certaine que s'il avait vu les débris de cet engin. Chacune des ouvertures (nämlich der oben erwähnten ouvertures carrées renfermant les machines qui servaient pour lever le rideau) renfermait un poteau creux qui descendait depuis le niveau du pulpitum jusqu'au fond du petit caveau où se repliait la toile. Il avait donc à peu près 12 pieds de profondeur, 7 pour le caveau et 5 pour la hauteur du mur d'appui. Ce poteau creux en renfermait un autre en bois, également creux; et celui-ci en contenait un troisième, lequel servait peut-être encore d'étui à un quatrième: mais le dernier pouvait être solide. Ces supports, enchâssés les uns dans les autres, pouvaient se désemboiter et se lever au moyen de cordages attachés à la basse de chacun d'eux, passant sur une poulie à la partie supérieure de chaque étui, se coudant encore sur une poulie de renvoi au bas de l'appareil, et allant s'enrouler sur un treuil placé à l'extrémité du petit caveau. Le rideau était attaché à des tringles de fer qui joignaient deux à deux les extrémités supérieures de ces piliers. On sent qu'alors il ne fallait qu'une manoeuvre fort simple, soit pour abaisser le rideau et découvrir la scène, soit pour le relever de deux ou trois fois la longueur d'un des emboitements, c'est à dire de 24 ou de 36 pieds, lorsqu'il était descendu dans le petit caveau. Il est bon d'ajouter une remarque pour compléter ce système: c'est que l'aulaeum n'était pas le seul voile qui dérobât la scène aux yeux des spectateurs avant ou après la représentation. Il y avait en outre des siparia, espèces de rideaux que l'on peut comparer au manteau d'arlequin de notre avant-scène, à cela près qu'ils n'étaient point imités en décoration, mais formés d'une étoffe à plis réels, qu'ils se retiraient à droite et à gauche, et qu'ils s'employaient, soit seuls, dans les petits théâtres; soit, dans les plus grands, concurremment avec l'aulaeum, auquel ils ajoutaient alors une espèce d'accompagnement et de garniture. — Cette description répond d'avance à l'objection que l'on pourrait opposer au système de Mazois en faisant remarquer qu'il n'elève l'aulaeum qu'à une trentaine de pieds et qu'il y avait des spectateurs placés à 45 pieds au dessous de la scène. On sait d'ailleurs que les anciens ne recherchaient pas dans leurs dispositions scéniques cette exactitude dont nous sommes si préoccupés. Le bas de la scène était caché, ou bien on le supposait caché. Cela revenait au même pour des esprits dociles à un genre d'illusion qui était toute conventionelle. Vgl. noch p. 63: Le plancher — devait être ouvert pour laisser passer la toile, à peu près comme le plancher de nos théâtres modernes s'ouvre pour les lumières de la rampe. Mais il est probable que cette ouverture se refermait aussitôt que la toile était tout à fait tombée.

9. Durchschnitt des ergänzten Theaters zu Patara. Nach Texier Descr. de l'Asie Min., Pl. 181.

Man merke, dass das Dach nur nach der Länge des Bühnengebäudes lag; eine Constructionsweise, welche, gegenüber der anderen, von Strack (S. 5) gleichgestellten, ohne Zweifel als die regelmässige zu betrachten ist.

10. Durchschnitt des Theaters zu Aizani. Nach Texier, Pl. 44.

11. Durchschnitte und Plan der Substructionen des Theaters zu Fäsulä. Nach dem zu Taf. II, 17, angeführten Werke.

a. Durchschnitt nach der Linie A B (vgl. nr. 11, c und Taf. II, 17). Nach Taf. III, Fig. V.

Vgl. p. 230 = 231. In demselben Verhältnisse wie der Plan. Der Aufriss des Podiums und der drei Sitzreihen der oberen Abtheilung ist ergänzt nach den Indicien, welche sich davon an verschiedenen Punkten fanden (vgl. zu 11, c). Alles Uebrige ist genau so dargestellt, wie es war, als das Gebäude ausgegraben wurde.

b. Ein anderer Durchschnitt nach der Linie B C. Nach Taf. III, Fig. VI.

Vgl. p. 230 = 231. Nach einem Maassstabe, welcher dreimal so gross ist als der des Plans. Man sieht bei a, kellerartige, gewölbte Substructionen des Theaters; bei b, unterhalb des oben, S. 21, erwähnten Altanes, ein Bassin, in welches das Wasser einer perennirenden Quelle fällt; bei c, Wasserbehälter; bei d, einen Stein oben in dem Gewölbe (s.

über die drei letzten Punkte mehr zu nr. 11, c); bei e, die kleinen Treppen, welche zu den Vomitoria führen.

c. Plan der Substructionen. Nach Taf. II, Fig. I.

Vgl. p. 218 fl. Zumeist links von dem Beschauer finden sich vier strahlenförmig zusammengestellte Mauern, auf denen die Gewölbe der Keller ruhen; auf der entgegengesetzten Seite neun vollständige und eine unvollständige. Der übrige Raum ist von einem künstlich bearbeiteten Felsen eingenommen, der zum Theil geebnet ist, um die Sitzreihen aufnehmen zu können. Jene unter dem Namen le buche delle Fale bekannten Keller waren weder allein für sich noch unter einander zugänglich. Bei c sprudelte die perennirende Quelle, welche aus dem kleinen Canal d kam, und deren Wasser weiter die Keller e füllte. Oben in dem Gewölbe dieser drei Keller befindet sich je ein kreisrundes Loch, f, in welches der zu nr. 11, b, bezeichnete Stein eingefügt war. Die Löcher dienten, wie Buonajuti bemerkt, entweder zum Verdampfen des Wassers, oder um es zu schöpfen, oder um zum Zwecke einer Ausbesserung oder Reinigung dieser Behälter hinabsteigen zu können. Bei g sieht man zwei lange, concentrische Mauerstücke, die vor den Thoren unterbrochen sind. Die Mauer nach vorn ist sehr unbedeutend, die hintere dagegen viel dicker; ein Umstand, welcher nach Buonajuti's Bemerkung zum Anzeichen dient, dass sie andere an die Mauer angelehnte Stufen getragen habe, mit einem Podium nach vorn. Die drei nischenförmigen Räume unmittelbar hinter der Umfassungsmauer der Cavea sollen dazu gedient haben, die Feuchtigkeit anzuhalten und zu gleicher Zeit eine Erdlage zu tragen, welche das Niveau des Saales a bildete. Von den beiden Räumen zwischen diesem Saale und den Treppen b ist der zur Linken des Beschauers von querlaufenden Mauern durchschnitten. Die Zwischenräume waren mit einer grossen Masse von Bruchstücken von Todtenurnen aus Terracotta angefüllt, und der kleinste dieser Zwischenräume, der zweite von oben, war nach obenhin durch eine dicke Steinplatte verschlossen und enthielt angeblich zwei Leichname mit reichem und merkwürdigem Schmuck. Der Berichterstatter hält es für nicht unwahrscheinlich, dass hier in den erwähnten Gefässen aus Terracotta die Asche der Schauspieler beigesetzt sei und dass die beiden Leichname solchen Magistratspersonen angehörten, wie sie zu jeder Zeit und unter verschiedenen Namen die Leitung der Schauspiele gehabt hätten. Wie dem auch sein möge, weder das Bedürfniss einer Grabstätte, noch der Zweck, passende Zugänge für die Zuschauer herzustellen, kann die Anlage der Baulichkeit über und hinter dem Koilon, wie sie da ist, allein bedingt haben. Gewiss hatte die mittlere und wichtigste Abtheilung derselben die Bestimmung einer Loge; vgl. oben, S. 18.

12. Durchschnitt des Theaters zu Katana mit der Ansicht der ergänzten Cavea. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. V, Tav. III.

Ueber Maass und Zuverlässigkeit der Ergänzung vgl. Serradifalco, p. 15: La ristaurazione — è interamente ritratta dalle fabbriche superstiti tranne il portico superiore, che abbiamo immaginato sulla guida delle scalette ascendenti e delle volte dell' esterno corritojo aderente a' portici; sì le une come le altre bastando a determinarne il sito è l'altezza. Li abbiamo poi supposti arcuati, così per esser questa la forma consueta de' Romani, come per esser conformi al contiguo corritojo, che vedesi coverto a volta. — Das Theater zu Katana ist besonders interessant in Bezug auf die Einrichtung der Zugänge zu den Schauplätzen, vgl. Serradifalco, p. 14 fl. (man halte für das Folgende zu diesem Durchschnitt auch den Grundriss auf Taf. II, nr. 5, A). An der Seite links von dem Beschauer öffnen sich in der äusseren Mauer der Cavea zwei Thore. Das erste, dem Diameter zunächst liegende, b, stellte die Verbindung des Theaters mit dem nahen Odeum her. Das andere höher nach Norden zu gelegene, c, welches mit dem zweiten Geschoss correspondirt, diente denjenigen zum Eingang, welche von dem höher gelegenen Theile der Stadt kamen. Zwei andere Eingänge, dd, öffneten sich an den Seiten der Cavea, in der Nähe ihres Diameters, für die, welche sich von dem unteren Theile der Stadt zum Theater begaben. Diejenigen, welche von der höher gelegenen Gegend kamen, traten also durch das Thor c ein und begaben sich in den Corridor e, von wo sie auf fünf Treppen, f, in den mittleren Corridor, g, hinabstiegen oder vermittelst acht aufsteigender Treppen, h, zu der oberen Präcinction und zu den Säulengängen gelangten. Diejenigen hingegen, welche von der unteren Stadt kamen, traten durch die Thore dd ein und begaben sich in die Orchestra, oder stiegen vermittelst zweier Treppen, mm, aufwärts, begaben sich in den Corridor n bis zur ersten Treppe, o, und konnten, indem sie auf dieser zum mittleren Corridor, g, hinaufstiegen, sich der oben beschriebenen Treppen und Corridore bedienen, um zu den ihnen bestimmten Plätzen zu gelangen. Zur grösseren Bequemlichkeit fand man, ehe man zur Orchestra gelangte, noch die beiden Treppen pp, welche die Communication mit dem Corridor k herstellten und so einen unmittelbareren Zugang zu der ersten Sitzabtheilung verschafften.

13. Durchschnitt der Cavea des Theaters zu Stratonikeia um das Diazoma. Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XXXVI, Fig. 2.

Man bemerke, dass der erste Sitz unter dem Diazoma (Umlaufsgange) eine steinerne Rücklehne hat, welche die Brüstung des Ganges bildet, vgl. π, σ und auch zu nr. 15. — Eine einzelne Sitzstufe dieses Theaters in vergrössertem Maassstabe s. unter α.

14. Durchschnitt der Cavea des Theaters zu Dramyssus um das untere Diazoma. Nach Antiq. of Athens, Suppl., T. V, Chap. VI, Pl. III, Fig. 2.

Das Profil des Podiums oder Untersatzes des Diazoma (der einzigen sichtbaren Verzierung im ganzen Theater, wie Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 226 der Darmst. Uebers., berichtet) in grösserem Maassstabe s. unter β.

15. Durchschnitt der Cavea des Theaters zu Syrakus, gerade durch eine Treppenflucht. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. IV, T. XX, Fig. 1.

Vgl. p. 134 fl., p. 136 fll. Man bemerkt, von unten nach oben hinaufsteigend, zunächst die hohe Stufe, durch welche die unterste Abtheilung der Sitzreihen von der zunächst darüber liegenden getrennt wird. Die Sitzreihen der untersten Abtheilung, zu welcher man allein durch die Eingänge in die Orchestra gelangen konnte, waren viel niedriger als die übrigen und mit Marmor bekleidet. Auch hatten sie nach Capodieci La Verità in Prospetto, Messina 1818, p. 72, und anderswo, nicht den für die Füsse ausgehöhlten Raum, wie die oberen. Sie waren bestimmt, Sessel für ausgezeichnete Personen aufzunehmen. Weiter hinauf, hinter der zweiten Sitzabtheilung, zeigt sich das Diazoma. Der erste Sitz vor (unter) diesem ist mit einem schrägen Falz versehen, in welchem die (sonst mit dem Sitze aus einem Stücke gearbeitete) Rücklehne eingefügt wurde. Die 9 Palm hohe Mauer unmittelbar hinter dem Diazoma ist mit einer Basis und einer Kornische verziert, unter welcher ein Band (fascia) fortläuft, auf dem sich, in jedem Cuneus, eine Griechische Inschrift befand, welche, so viel sich erkennen lässt, den Namen einer historischen

oder mythischen Person mit dem Titel oder mit einem Beiworte im Genitiv enthielt, z. B. cun. 2 *ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΝΗΡΗΙΔoΣ*, cun. 3 *ΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΦΙΛΙΣΤΙΔoΣ*, cun. 5 *ΔΙoΣ oΛΥΜΠΙoΥ*, cun. 7 *ηρΑΚλΕΟΣ κΡΑΤΕρoΦΡoΝoς* (nach Th, Mommsen)., Die Treppen in der Sitzabtheilung über dem Diazoma sind steiler als die in der Sitzabtheilung unterhalb desselben. Zur Erleichterung der Communication ist zu jeder Seite einer jeden Treppe in der obersten Sitzabtheilung in den drei untersten (auf unserem Durchschnitt besonders angedeuteten) Sitzstufen je eine Treppenstufe ausgearbeitet. — Mehr über die Anlage des Koilon und ganz insbesondere über die erwähnten Inschriften in Schriften Gaëtani's, Logoteta's, Capodieci's, welche von Serradifalco und mehreren unter den gleich zu nennenden Gelehrten angeführt werden, uns aber nicht zugänglich waren, bei Kephalides »Reise durch Italien und Sicilien, Th. II, S. 28 fll., Hughes Travels in Sicily, Vol. I, p. 98 fll., Panofka Lettera a S. E. il Duca di Serradifalco sopra una Iscrizione del Teatro Siracusano, Fiesole 1825, und Annali dell' Instit. di Corrisp. arch., Vol. I, p. 314, Donaldson in Stuart's und Revett's Alterth. von Athen, Bd. III, S. 233 fl. der Darmst. Uebers. Um die Erklärung der Inschriften haben sich besonders verdient gemacht Göttling im Rhein. Museum für Philol., Jahrgg II, Bonn 1834, S. 103 fll., vgl. S. 189 fl., und Raoul-Rochette Mémoires de Numismatique et d'Antiquité, Paris MDCCCXL, p. 72 fll. (Wiederholung der Abhandlung im Rhein. Mus., Jahrgg III, 1835, S. 63 fll., mit wenigen Veränderungen). Wichtige Stelle des Tacitus, Annal. II, 83: Equester ordo cuneum Germanici adpellavit, qui Juniorum dicebatur. Göttling, S. 107 fll.: »Es scheint, dass der Zweck dieser Inschriften kein anderer habe seyn können als den *κατατομαῖς* oder cuneis des syrakusanischen Theaters, statt der früheren todten Zahlen (?) wirkliche Benennungen zu geben, damit jeder Zuschauer leicht seinen bestimmten Sitz habe finden können. Die Namen der cunei sind deswegen, um sie von fern gleich erkennen zu können, mit sehr grossen Buchstaben eingehauen, die wahrscheinlich mit rother Farbe ausgefüllt waren, um desto deutlicher gegen den weissen Marmor abzustechen. — Es ist jetzt klar, warum gerade auf der mittleren Präcinction jene Namen angebracht waren; denn dort konnten sie von den Eingängen der Orchestra aus am deutlichsten übersehen werden« (wobei aber nicht daran gedacht ist, dass jene Eingänge nur denjenigen Zuschauern dienten, welche auf den 11 untersten Sitzreihen Platz nehmen durften). »Vielleicht ist selbst anzunehmen, dass über den Inschriften die Hermen jener Fürsten und Götter, in der Mitte also eine grössere des olympischen Zeus, angebracht waren, so dass man die Stelle eines Platzes noch leichter von fern finden konnte, wenn man wusste auf der wievielsten Sitzreihe des cuneus der Nereïs oder Philistis oder des olympischen Zeus im ersten, zweiten oder dritten Stockwerke man seinen Platz hatte. Für diese Ansicht spricht wenigstens eine allein noch vorhandene viereckige Vertiefung in der Krone der Präcinctionswand unter der Inschrift *Βασιλίσσας Νηρηΐδος*, welche schwerlich zu etwas anderem gedient haben kann, als um eine Herme dort einzulassen.« Schon Hughes bemerkte a. a. O., p. 100: The intent of these inscriptions was possibly to prevent confusion among the multitude; thus if each person's tessera, or ticket, had been marked with a motto, corresponding to any particular Cuneus, he would have instantly known his place upon his entrance into the theatre. Einschlägige (wenn auch nicht gerade auf das Syrakusanische Theater bezügliche) Tesseren sind noch erhalten, vgl. Raoul-Rochette Mémoires, p. 80 fl. Wir haben zwei verschiedenartige, noch nicht bekannt gemachte auf dieser Tafel unter den Buchstaben γ und δ abbilden lassen. Sie sprechen für die (in Bezug auf andere Theater schon früher geäusserte) Ansicht, dass die Keile auch durch ein Bildwerk, sei's eine Statue oder eine Herme oder eine Büste, bezeichnet wurden. Dagegen enthalten weder sie noch andere ihnen ähnliche je eine Angabe des Stockwerkes. Scharfsinnig aber misslich ist Becker's (Charikles, II, S. 270 fl.) Meinung, dass in den Inschriften die weiblichen Namen sich auf Sitze für Frauen, die männlichen auf Sitze für Männer bezogen hätten und durch jene Inschriften die Ansicht bedeutend unterstützt würde, nach welcher in den Theatern die Sitze der Frauen von denen der Männer getrennt waren. Ueber den Text der Inschriften vergleiche man jetzt besonders Th. Mommsen im Rhein. Mus., Neue Folge, Jahrgg IV, 1846, S. 626 fl.

16. Durchschnitt der Cavea des grossen Theaters zu Pompeji um das untere Diazoma. Nach Mazois Les Ruines de Pompéi, P. IV, Pl. XXXIV, Fig. II.

Mit mehreren, zum Theil dunkelen, Besonderheiten. Vgl. Gau, p. 69 fl. Ueber den niedrigen (s. oben, S. 13 zu Taf. II, 7, A) Stufen der untersten Abtheilung der Sitze sieht man zwei Tritte, welche zu der mittleren Sitzabtheilung führten. Die darüber angedeutete (auf Restauration beruhende) Balustrade von Marmor musste nach Gau die unterste Sitzabtheilung von der mittleren trennen (also wie in dem Odeum, vgl. oben, S. 13, zu Taf. II, 7, B). Dahinter befindet sich der Umlaufsgang. Hier, jenen Tritten gegenüber, unmittelbar unter dem Auftritte zu der ersten Stufe (au bas du marchepied du premier gradin) der mittleren Sitzabtheilung trifft man zunächst eine viereckige Marmorplatte und darüber, auf dem Marmor jener Stufe selbst, eine auf den M. Holconius Rufus, den Erbauer des Theaters, bezügliche Inschrift zu den Seiten und unterhalb einer viereckigen leeren Stelle, an deren Ecken je ein Loch sichtbar ist:

O O
M. HOLCO NIO. M. F. RVFO
$\overline{\text{II}}$VI R. I. D. QVINQVIENS
ITER. QVINQ. TRIB. MIL. A. P.
O O
FLAMINI. AVG. PATR. COLO. D. D.

Wahrscheinlich befand sich an dieser Stelle eine Statue des M. Holconius Rufus, zu deren Befestigung jene Löcher dienten. Zu der zweiten Stufe hinaufsteigend sieht man linker Hand von jener Stelle eine andere von vier Löchern, aber nicht in der Form eines Vierecks sondern einer Art von regulärem Trapez umgebene. Auf dieser anderen Stelle stand nach Gau's Vermuthung ein Bisellium, sei es für den M. Holconius Rufus oder für ein Glied seiner Familie. Die zweite Sitzreihe war in dieser Gegend unterbrochen und zu den Seiten bis zum Niveau der dritten erhoben. Sie bestand aus Bruchsteinen und war ihrer Marmorbekleidung beraubt. Vielleicht befand sich hier irgend eine andere Construction: eine Nische, Säulen, welche ein Fronton trugen. Freilich hat man unmittelbar daneben Statuen des Nero (als Kind) und der Agrippina gefunden. Aber diese beiden Statuen standen, wie Gau behauptet, nothwendigerweise ursprünglich an irgend einem anderen schwer zu bestimmenden Platze. Gau hält nämlich die Aufstellung der Statuen von Personen des kaiserlichen Hauses unmittelbar neben dem Platze, welcher einer Person niedrigeren Ranges gewidmet war, für durchaus unpassend. Ob mit Recht, wollen wir dahingestellt sein lassen. Mit der von Gau vorausgesetzten Baulichkeit kann man jetzt recht wohl die ziemlich an gleicher Stelle gelegene „édicule" im Theater zu Lillebonne, Taf. II, 18 (s. oben, S. 22), vergleichen. Ein Beispiel von besonderen Plätzen für Sessel vornehmer Personen inmitten des Zuschauerraums schon oben, S. 11, zu Taf. II, 5, A; vgl. auch zu Suppltaf. nr. 8.

α. Sitzstufe vom Theater zu Stratonikeia. Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XXXVI, Fig. 2.

Ueber die Einrichtung dieser und der meisten folgenden Sitzstufen vergleiche man namentlich Stieglitz Archäol. der Bauk., II, 1, S. 141 fll., und auch Canina Archit. Gr., P. II, p. 463 fl. Mehreres von diesen Gelehrten Uebersehene in den Bemerkungen zu den folgenden Buchstaben.

β. Profil des Podiums oder Untersatzes des unteren Diazoma im Theater zu Dramyssus. Nach Antiq. of Athens, Supplem., Ch. VI, Pl. III, Fig. 2.

γ. δ. Tesseren (Theatermarken), welche die Gewohnheit beurkunden, die Abtheilungen des Zuschauerraums durch Namen, wahrscheinlich auch durch Büsten mythischer und historischer Personen zu bezeichnen. Nach einer Originalzeichnung.

Die erste Tessera zeigt auf der Vorderseite einen weiblichen, mit einem Kopftuche oder Haarsacke versehenen Kopf, auf der Rückseite zwischen dem Römischen Zahlzeichen V und dem entsprechenden Griechischen ϵ das Wort *HPA*, auf die Darstellung der Vorderseite bezüglich; die andere auf der Vorderseite einen bärtigen, mit der Tänia versehenen Kopf und auf der Rückseite zwischen dem Römischen Zahlzeichen VI und einem anderen, undeutlichen Zeichen, welches der Analogie nach das entsprechende Griechische Zahlzeichen ς sein muss, einen Griechischen auf den Kopf der Vorderseite bezüglichen Namen, dessen beide, allein mit vollkommener Sicherheit zu lesende Endsilben *CIΦωN* ihn als den eines Privatmannes, etwa eines *κτηCIΦωN*, erkennen lassen. Die Tesseren waren, als Commendatore Kestner zu Rom die Zeichnungen machte, im Besitze des Engländers Dodwell. Die Originale befinden sich also wohl zu Brüssel, wohin die Dodwell'sche Sammlung gekommen ist. Der Fundort ist uns unbekannt. Vielleicht ist er angegeben in der Schrift: Notice sur le Musée Dodwell et Catalogue raisonné des Objets qu'il contient, Rome 1837. — Man vgl. auch zu Taf. IV, 16.

ε. Sitzstufen zunächst oberhalb des Diazoma des Theaters zu Patara. Nach Texier, Descr. de l'Asie Min., Pl. 181.

Vgl. Spratt and Forbes Lycia, Vol. I, p. 31 (oben, S. 2, zu Taf. I, 5).

ζ. Sitzstufen von dem Theater zu Side. Nach Beaufort, Karamania, Kupfertafel zu p. 142 fll., Fig. 3.

Beaufort p. 144 fl.: The seats are of white marble, and admirably wrought; they are 16½ inches high, and 32½ broad; but as the project over each other 8½, the breadth in the clear is only 24 inches. The front of each row, which was occupied by the spectators when seated, is raised an inch, so as to leave a free passage to each person's place, and also to serve as a channel for the rain water. Ueber Letzteres (was gewöhnlich nicht beachtet wird, aber doch auch von Fellows Lycia, p. 176, und sonst) vgl. auch Karaman., p. 58.

η. Sitzstufen von dem Theater zu Iasos. Nach Texier Descr., Pl. 144, Fig. III.

Vgl. auch Antiq. of Ionia, P. II, Pl. LV, F. 3.

ϑ. Sitzstufen von dem Theater zu Laodikeia. Nach Antiq. of Ionia, P. II, Pl. XLIX, F. 2.

ι. Sitzstufen von dem Theater zu Melos. Nach Expéd. de Morée, Vol. III, Pl. 27, F. IV.

κ. Sitzstufen von dem Theater zu Sparta. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 47, F. IV.

Die einzigen Fragmente von den Sitzstufen aus weissem Marmor, welche die Französische Expedition vorfand; vgl. Vol. II, p. 65, A. Vgl. Le Roy Monum. de la Grèce, T. II, p. 33: Les siéges des spectateurs ont une particularité, que je n'ai remarquée dans aucun autre Monument de cette espèce; ils sont creusés en rond dans l'endroit dessiné pour s'asseoir, de manière que le devant du gradin est un peu plus bas que le fond. Die Aushöhlung an der Stelle zum Sitzen diente dazu, Polster aufzunehmen und festzuhalten. Gell Journey, p. 328: The upper surface of each seat was divided into two portions, of which a sinking, one foot four inches in breadth, received the feet of the person who occupied the seat above, and a space only one foot one inch in width was left for the seat of the person below.

λ. Sitzstufe von dem Theater zu Megalopolis. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 39, F. IV.

μ. Bruchstück einer Sitzstufe von dem Theater zu Mantineia. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 53, F. VI.

ν—π. Sitzstufen, Treppen und Sessel von dem Theater bei Epidauros. Nach Expéd. de Morée, Vol. II, Pl. 79, und Clarke Travels, II, 2, p. 630.

ν. Sitzstufe, aller Wahrscheinlichkeit nach die erste, s. oben S. 7, zu Taf. I, 23. Nach Exp. a. a. O., F. V.

ξ. Sitzstufen und Treppen in der unteren Abtheilung des Koilon. Nach Exp. a. a. O., F. II.

ξα. Sitzstufen und Treppen in der oberen Abtheilung. Nach Exp. a. a. O., F. III.

ο. Durchschnitt von Sitzstufen, in welchem die Neigung der horizontalen Flächen nach hinten deutlich erkannt werden kann. Nach Clarke a. a. O.

π. Einer der Lehnsessel. Nach Exp. a. a. O., F. IV.

Aufriss und Durchschnitt des Diazoma und einiger Sitze über und unter ihm in Antiq. of Athens, Supplem., Chap. VI, Pl. II, F. 2. Die Sitzstufen sind besonders bemerkenswerth und auch viel besprochen. Vgl. Clarke a. a. O., p. 360 fl.: There is something remarkable even in the position of the seats: their surface is not perfectly horizontal; the architect has given to them a slight inclination, perhaps that water might not rest upon them during rain. — By a simple contrivance, which is here visible, the seats of the spectators were not upon a level with the places for the feet of those who sate behind them; a groove, eighteen inches wide, and about two inches deep, being dug in the solid mass of stone, whereof each seat consisted, expressly for the reception of the feet; and this groove extended behind every row of spectators, all around the theatre; by which means their garments were not trampled upon by persons seated above them. The width of each seat was fourteen inches, and its perpendicular elevation sixteen inches. Dodwell, Class. and topogr. Tour, Vol. II, p. 258: Although the koilon is hollowed out of the base of a rocky hill, yet the seats are formed of the pink marble found near the spot. They are worked with more care than in the other Grecian theatres, and were evidently contrived with all due attention to the accommodation of a feeble audience of convalescents. The height of each seat is one foot two inches and a half, and the breadth two feet nine inches and a fifth. About the middle of the seat is a narrow chan-

nel or groove, an inch deep, in which wood-work was probably fixed, in order to prevent the backs of the spectators from being incommoded by the feet of those who sat in the rows behind them, and also to serve as a rest for the weak shoulders of a valetudinary audience. At the Athenian theatres each person had the liberty of taking a cushion to sit upon. The same practice probably prevailed in other parts of Greece, nor is it likely that the audience would sit upon the bare stone, which the physicians of Aesculapius must have known to be highly prejudicial to the health. — The seats are not perfectly horizontal, but incline gently inwards, which was perhaps intended to render the position of the convalescent audience more easy than it could have been on a completely horizontal surface. Müller Handb. der Archäol., §. 290, A. 6, S. 392 der dritten Aufl., bemerkt: „Die leise Neigung der horizontalen Flächen nach hinten, die in Epidauros Statt findet (und nach Welcker „öfters, z. B. an dem kleineren Theater zu Melos") sichert Sitz und Schritt." Im Uebrigen stimmt mit Dodwell sehr überein Klenze, Aphorist. Bemerkungen, S. 147: „Diese Stufen sind mit besonderer Kunst und Berücksichtigung für die Bequemlichkeit der Zuschauer angeordnet, unter denen an diesem Orte wohl die meisten krank und leidend sein mochten. Die geringe Höhe der Stufensitze von nur vierzehn Zoll beweist, dass auch hier wie in Athen zur Erhöhung der Sitze und zur Bequemlichkeit der Zuschauer Küssen angewendet wurden, so wie denn auch ein Absatz in der sehr breiten oberen Sitzfläche auf den Gebrauch einer beweglichen Rücklehne zu deuten scheint, welche zugleich die Belästigung der Zuschauer auf einem Sitze durch die Füsse der den nächstfolgenden einnehmenden verhinderte." — Bemerkenswerther als die Höhe der Sitze im Theater bei Epidauros, welche bei Leake Topogr. von Athen, S. 383, Anm. 3 der Uebers. von Baiter und Sauppe, als die gewöhnliche bezeichnet und auf etwa 1 Fuss 4 Zoll angeschlagen wird, ist die ebenda angegebene Breite oder Tiefe jeder Sitzreihe in demselben von 2 Fuss 8 Zoll; „in Argos und in einigen anderen Fällen war sie nicht so gross, und jene ist grösser als das Maximum, welches Vitruv (5, 6) annahm." — Endlich vergleiche man auch noch Donaldson Alterth. von Athen, Bd. III, S. 221, der Darmst. Uebers.: „Das Nasenstück (the nosing, nach Wagner, S. 253, Anm. 76: „der Steg, Vorstoss oder das Spitzchen, welches den Uebergang von dem Sitzstein des Vorderen zu dem Fussstein des Hinteren bildete") kehrt abwärts an der Treppe perpendicular um, und bildet eine Begränzung gegen die Stufen. — Der erste Sitz unter dem Diazoma hat eine Rückwand, um die daselbst Sitzenden von den Zuspätkommenden, oder auf keinem Cuneus Befindlichen und auf dem Diazoma Stehenden nicht unbequem berühren zu lassen. — Die Weite der Treppen ist, wie in allen andern Beispielen, gerade nur hinreichend zum Durchgang Einer Person." — Nach Dodwell a. a. O., p. 257, haben die Treppen about two feet and a half Breite; nach Clarke, a. a. O., 28 inches and a half.

ϱ. Sitzstufe von dem Theater zu Sikyon. Nach Expéd. de Morée, Vol. III, Pl. 82, F. VII.

σ. Sitzstufen unmittelbar unterhalb des Diazoma im Theater zu Segesta. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. I, T. XI, F. 3.

Die oberste mit einer Rücklehne. Profil des Sitzes mit der Rücklehne ebenda T. XIV, F. 8. Andere Sitzstufen mit der Substruction T. XI, F. 2. Vgl. auch Hittorff et Zanth Architecture antique de la Sicile, Pl. VII, F. II und III.

τ. Sitzstufen von dem Theater zu Tyndaris. Nach Serradifalco, Vol. V, T. XXXI, F. 2.

Vgl. auch Houel Voyage pitt, T. I, Pl. LVIII, F. 3.

υ. Sitzstufen von dem Theater zu Akrä. Nach Serradifalco, Vol. IV, T. XXXII, F. 3.

φ. Sitzstufen von dem Theater zu Katana. Nach Serradifalco, Vol V, T. IV, F. 2.

χ. Sitzstufe von dem Theater zu Tauromenion. Nach Serradifalco, Vol. V, T. XXIV, F. 9.

Anders bei Houel Voy. pitt., T. II, Pl. XCII. Müller Handb. der Archäol., §. 289, 6: „beim Theater von Tauromenium und sog. Odeum von Catania sind (nach Hittorff) besondre Stufen für die Füsse, andre für den Sitz bestimmt." Ob auch beim Th. zu Tauromenion?

ψ. Fragment einer Sitzreihe (gradus) aus dem Amphitheater zu Pola (als Zugabe zu den Sitzstufen aus eigentlichen Theatergebäuden). Nach P. Stancovich Dello Anfiteatro di Pola u. s. w., Venezia MDCCCXXII, Tav. II, Fig. 1.

Unvollständig in Orelli's Inscript. Latin. select. Collect., nr. 2536. Die einzelnen Sitzplätze (sedilia) sind durch eingegrabene Linien von einander getrennt. Die Inschriften auf den Sitzplätzen beziehen sich auf die Eigenthümer derselben; die Abwesenheit solcher Inschriften, welche auf diesem gradus nur in einem Falle vorkömmt, bei den übrigen aber bei weitem überwiegend ist, zeigt an, dass der Sitzplatz keinen bestimmten Inhaber hatte, sondern Gemeingut war. Mehr bei Stancovich a. a. O., p. 37: Il gradino è il più bello ed il più interessante fra tutti (von 43 gradus sind Ueberbleibsel erhalten): è lungo piedi 6 once 7 (venete), alto once $13^1/_2$, largo once 24, ossia piedi 2. Nella centrale metà dello stesso si scorge un incavo bislungo di larghezza once 1, di lunghezza once $3^1/_2$ e di profondità once 3, fatto per essere brancato colla tanaglia, elevato e riposto a suo luogo. Dalla parte posteriore e dietro la larghezza delle once 24 esso è tagliato ed abbassato di once $^1/_2$. Questo taglio è praticato colla massima intelligenza architettonica e porge su di ciò nuova ed utile idea, mentre il grado superiore veniva incassato in questa profondità di mezz' oncia, come il grado presente s'incassava nel grado inferiore con altra mezz' oncia, e così legati ed uniti i gradi tutti all' intorno formavano in certo modo un solo masso di pietra legata, incassata, irremovibile dall' alto al basso della gradinata. Questa maniera stessa si osserva in tutti i gradini di tutte le scale dell' Anfiteatro; ed io credo che utile fosse nell' erezione delle scale, anche nei nostri fabbricati, di tal uso servirsi, essendo questo un artifizio, che rende la scala ferma ed unita. Da questo incasso si vede che, entrando il grado nel sottoposto di mezz' oncia, esso calava di tanto, sicchè l'altezza del grado restava determinata ad once 13. Vediamo che lo spazio tra linea e linea è pure di once 13, sicchè il prospetto o la fronte del grado formava un perfetto quadrato di once 13 per lato. Osserviamo in questo grado le linee scolpite nel marmo per tutta l'altezza e superiormente per tutta la larghezza. Tutte però le linee degli altri gradi non sono incise egualmente, ma una parte al dinanzi, ed una parte al di sopra seguano porzione soltanto del grado. Eine einzelne Sitzstufe in der Seitenansicht Tav. II, Fig. 9, mehrere übereinander Tav. II, Fig. 18. — Die beiden äussersten Sitzplätze sind Fragmente; der links hat nur onc. 5, der rechts nur onc. 9 in der Breite. Stancovich p. 36: Una cosa veramente singolare, o dirò piuttosto stravagante, si è che in questi 43 gradi le dimensioni in altezza e in larghezza stranamente variano tra loro ed in modo che imbarazzano il capo e l'ingegno nel voler prendere norma del modo, con cui erano posti a suo luogo. L' uniformità sola, che in tutti si trova, è quella di 13 once tra le linee dividenti lo spazio o sedile e la costanza in tutti delle linee

stesse. — Die (von Stieglitz Archäol. der Bauk., II, 1, S. 292, mit Unrecht bezweifelten) Linien sind aus Ovidius Amorr. L. III, El. 2, Vs. 19 fll., und De arte amand. L. I, Vs. 141 fl. bekannt. Ueber diese Stellen, so wie über die Sitzabtheilungen der verschiedenen zu öffentlichen Spielen bestimmten antiken Gebäude vergleiche man auch des Abbate Uggeri Abhandlung „Delle Linee de' Sedili de' Circhi, Teatri e Anfiteatri", in den Effemeridi di Roma, Jahrgg 1823, Augustheft, nebst der die Bemerkungen erläuternden Kupfertafel, worüber Bericht erstattet wird in dem Schorn'schen Kunstblatt, Jahrgg 1823, S. 407. — In Betreff der Buchstaben auf dem mitgetheilten gradus des Amphitheaters zu Pola bemerkt Stancovich, p. 42: Le lettere MAX. sono alte once 3⅜, quelle segnate LVN. once 2½ e le altre once 3. Die Deutung der Inschriften versucht derselbe p. 37 fll.

II. DENKMÄLER DES BÜHNENWESENS.

A. *Bauliche Einrichtung und Zustand des Theaters bei Gelegenheit von Aufführungen.*

Vgl. auch Taf. VIII, IX, X, XI, XII, XIII und A.

17. Gebäude für Spiele auf einer unter Gordianus Pius geschlagenen Bronzemünze der Einwohner von Herakleia (*ΗΡΑΚΛΕΩΤΑΝ*) in Bithynien, eines Ortes, welcher Colonialstädte gegründet hatte (*ΜΑΤΡΟΣ ΑΠΟΙΚΩΝ ΠΟΛΙΩΝ*). Innerhalb des Gebäudes im Vordergrunde ein Sitzbild des Herakles mit dem Skyphos in der rechten Hand und der Keule zur linken, vor welchem ein Sieger in einem gymnischen Agon steht, der in der Linken einen Palmzweig hält und mit der Rechten einen Kranz auf seinem Haupte fasst, gewiss um ihn dem Herakles darzubringen; im Hintergrunde Zuschauer auf den halbkreisförmigen Sitzreihen. Nach Buonarroti Osservazioni istor. sopra alcuni Medaglioni antichi, Tav. XIV, nr. 7.

Buonarroti, p 275, 281 fl., Spanheim De Praestant. et Vsu Numism., Vol. I, p. 576, Eckhel Doctr. Num., Vol. II, p. 418, Rasche Lex. Num., II, 2, p. 112 sq., Stieglitz Archäol. der Bauk. Th. II, Abth. 1, S. 180 fl., und Anm. f, zu S. 122, Vign. XXIII, und Archäol. Unterhaltungen, I, S. 98 und Anm. 38, Millin Dict. des Beaux-Arts T. III, p. 667, Mionnet Descr. de Médailles antiq., T. II, p. 443, nr. 174, Köhne in der Zeitschr. für Münz-, Siegel- und Wappenkunde, Jahrgg IV, 1844, S. 327 zu Taf. VIII, nr. 10 (wo sich eine Abbildung ganz derselben Darstellung auf einer Münze aus einer Berliner Privatsammlung befindet) halten das Gebäude für ein Theater. Buonarroti, dem Spanheim folgt, denkt dabei zugleich an einen Circus, indem er die dem Beschauer zugekehrte Seite für das oppidum mit den carceres und dem grossen Thore für die Circuspompa hält. Müller bezeichnet im Handb. der Archäol., §. 289, Anm. 7, das Gebäude als Amphitheater. Die kleine tempelähnliche Baulichkeit im Innern, links von dem Beschauer, sehen die Meisten für einen wirklichen Tempel an, welcher nach Müller den Säulenumgang über den Sitzreihen unterbrechen soll, wie der Tempel der Venus Victrix in dem Theater des Pompejus; Stieglitz dagegen in der Arch. der Bauk., a. a. O., und Millin für „die wie ein Tempel (oder mit einem Tempel) decorirte Scena." Besonders aber hebt Stieglitz an dieser Münze hervor, dass sie die Ansicht einer solchen Porticus hinter der Bühne zeige, wie sie Vitruvius V, 9 beschreibe, nur dass diese Porticus keine Mauerumfassung habe, sondern frei und ohne Mauer gemacht sei. — An ein eigentliches Amphitheater ist gewiss nicht zu denken; auch daran schwerlich, dass die Baulichkeit zugleich für scenische und curulische Agonen gedient habe, wie Buonarroti will. Dagegen ist es sehr wohl möglich, dass man ein Theater zu erkennen hat, welches auch, ja vielleicht ganz besonders, zum Ring- und Faustkampf, zu Thierhetzen u. dgl. benutzt wurde. Daher denn eine grosse Ausdehnung der Orchestra; vgl. zu Taf. A, nr. 20. In diesem Falle wird man aber in der tempelähnlichen Baulichkeit durchaus nicht die Bühne, auch wohl keinen Tempel, sei es auf der Bühne oder in dem Säulenumgange über dem Koilon, sondern eher ein Tribunal zu suchen haben; man vgl., was die äussere Form anbelangt, namentlich die ganz ähnliche Bildung des Pulvinar auf der Münze mit dem Circus Maximus bei Canina Archit. ant., Sez. III, Monum., T. CXXXV. Die Arkaden hinter der Bühne sind dann ganz zusammenzustellen mit denen im Theater zu Orange, Taf. III, nr. 3. Das Thor zur Rechten des Beschauers müsste wohl für den Eingang zur Orchestra gehalten werden. — Zur Darbringung des Kranzes an die Heraklesstatue Parallelen bei Buonarroti.

18. Ansicht des Prosceniums während der Aufführung einer Griechischen Komödie. Mehrfarbiges Gemälde mit schwarzem Grunde auf einem Krater zu Lentini. Nach Monum. dell' Instit. di Corrisp. arch., 1844, Vol. IV, T. XII.

Vgl. L. Stephani Annali, Vol. XVI, p. 245 fll., und Minervini in Avellino's Bullett. arch. Napol., Jahrgg IV, p. 143 fl. Das Hyposkenion ist mit Candelabern und Wollenschnüren verziert. Zu diesem Schmucke des Hyposkenion vgl. Taf. IX, nr. 14. Auf beiden Vasen unterscheidet sich derselbe von dem Grunde, auf welchem er angebracht ist, durch weisse Färbung. Somit ist er wohl als in Malerei ausgeführt zu denken, was so gut als gewiss ist, wenn man eine Bekleidung des Hyposkenion mit Holz vorauszusetzen hat. Die weisse Färbung der Candelaber lässt sich auf die Nachahmung von Marmorcandelabern beziehen. — In der Mitte bemerkt man die Treppe, welche von der Orchestra auf das Proscenium führte. Zu dieser Treppe vgl. Taf. IV, nr. 3, 4, 5, Taf. IX, nr. 14. Mehr in der Schrift „Ueber die Thymele", S. 36 fll. Auch die Treppe ist auf unserem Vasenbilde von weisser Farbe, obwohl sie sicher als aus Holz bestehend zu betrachten ist. Hat man deshalb Färbung des Holzes anzunehmen; etwa um der Treppe das Ansehen zu geben, als sei sie von Marmor? Freilich nimmt sich diese Treppe mehr als eine Leiter zum Anhängen aus. — Es hat selbst den Anschein, als seien die Vorderwand des Hyposkenion und die entsprechenden Seitenwände des Logeion mit einer Bekleidung von Holz versehen. Dem Boden des letzteren sieht man es durch seine Unebenheit an, dass er einen Platz unter freiem Himmel darstelle. Ob das Gebäude an der Skene mit Recht als Tempel betrachtet worden, oder ob es nicht vielmehr für ein Privatgebäude zu halten sei, kann zweifelhaft scheinen. Doch möchten wir lieber das Letztere als das Erstere annehmen; so dass etwa die Vorhalle eines Palastes dargestellt wäre. Dass sehr wohl an ein Privatgebäude, und zwar an einen Palast, gedacht werden könne, zeigen ähnliche Baulichkeiten auf

unteritalischen Prachtvasen bei Millin Tombeaux de Canose, Müller Denkm. der alten Kunst, Bd. I, Taf. LVI, nr. 275 a, in Gerhard's Arch. Ztg, Taf. XI, XII, XIII, Neue Folge Taf. III, und Raoul Rochette's Mon. inéd., Pl. XLV. Ganz besonders vgl. man die Vorhalle des Palastes des Königs Lykurgos von Nemea auf der sogenannten Archemorosvase in Gerhard's Archemoros und die Hesperiden (aus den Abhandl. der K. Pr. Akad. d. Wissensch. v. J. 1836), Taf. I, auch in den Mon. inéd. de la Sect Franç. de l'Inst. arch., Pl. V, und in Guigniaut's Relig. de l'Antiquité, Pl. CCVI, nr. 725 a, welche Baulichkeit auch in Betreff der Vierzahl der dargestellten Säulen und des Umstandes, dass diese als Ionische Säulen ohne Basen erscheinen, mit der auf unserem Vasenbilde durchaus übereinstimmt. — Im Inneren erblickt man auf diesem sieben, theils runde, theils viereckige Gegenstände, welche man sich entweder als unter der Decke aufgehängt oder an der Wand befestigt zu denken hat. In ähnlicher Weise sieht man öfters Räder, Schilde, Thierschädel, Kränze u. A. unter der Decke, bei den eben angeführten Baulichkeiten, den in Müller's Denkm., a. a. O., nr. 275, in Gerhard's Apul. Vasenb., Taf. 16; vgl. ausserdem unten Taf. IX, nr. 9, 12, 14, 15. Stephani hält die Gegenstände auf unserem Vasenbilde theils für corone theils für tavole votive, welche übrigens nicht mit Nothwendigkeit auf einen Tempel führen würden. Votiftafeln an einem Brunnen: Mon. d. Inst. IV, 18, in einer Werkstätte: Gerhard's Trinkschalen, Taf. XII, XIII (Panofka's Bilder ant. Lebens Taf. VIII, 5). Wir glauben nicht zu irren, wenn wir einige jener varii oggetti di difficile determinazione (wie sie Minervini bezeichnet) als Amulete in Anspruch nehmen. — Zwischen den beiden äussersten Säulen zur Linken des Beschauers steht ein Altar mit zwei Lorbeer- oder Myrtenzweigen (herbae sacratae, Servius z. Verg. Aen. XII, 120) daran, und dahinter auf einer Säule, wie häufig (Welcker in Müller's Handb. der Archäol., §. 286, 5), das Cultusbild einer weiblichen Gottheit, welches mit geneigtem Haupte und in der Rechten hingehaltener Schaale dem Verehrer gnädig entgegenkömmt (Müller's Handb. d. A., §. 345, 4), während die Hand des ausgestreckten linken Armes einen Kranz hält, der wohl nicht als Attribut der Göttin, wie Stephani will, sondern als dargebrachte Gabe zu betrachten ist, wie bei der Herme in Pitt. d'Ercol. III, 36, 2 (Müller's Denkm. d. a. K. I, 1, 3). Diese Gegenstände muss man sich wohl sämmtlich als vor dem Gebäude unter freiem Himmel befindlich denken; in Betreff des Altares und der Zweige lehrt es schon der Augenschein. Es ist — selbst unter der Voraussetzung, dass das Gebäude den Tempel der Athena Alea und das Cultusbild, so wie der Altar, diejenigen darstellen, welche sich innerhalb dieses Tempels befanden, wie Stephani nach Pausan. VIII, 45 und 46, aber mit der grössten Unwahrscheinlichkeit, annimmt — eine durchaus irrige Ansicht, wenn dieser Gelehrte schreibt: La posizione dell' idolo e dell' altare fra Auge e Iolao (so bezeichnet er die beiden Figuren zunächst nach links) si deriva apertamente dal pittore, mentre essi nel teatro, o dipinti al muro della scena, o visibili in realtà nel di dentro, forse per la porta media, si trovarono probabilmente più nel mezzo e certamente furono coperti allo spettatore per le persone agenti. Die Theaterdecorateurs schlugen, wenn sie solche Götterbilder und Altäre in dem Inneren der Heiligthümer auf längere Zeit vor die Augen bringen mussten, ganz denselben Weg ein, welchen der Maler in dem vorliegenden Falle auf seine Hand betreten haben soll. Ein sicheres Beispiel geben, wie wir schon vorlängst bemerkt haben, die Eumeniden des Aeschylos, vgl. Conjectanea in Aesch. Eumen., p. XLI. — Gewiss ist der Altar für den des Götterbildes dahinter zu halten. Dieses hat weisse Körperfarbe. Stephani schliesst deshalb auf ein Elfenbeinbild, vgl. auch Müller Handb. der Arch., §. 422, 3. Man könnte etwa auch auf ein weissgefärbtes Holzbild rathen, wie ja die Bilder der Athene Skiras weiss gefärbt wurden (Schol. Arist. Vesp. 961). Aber hier scheint es das Passendste, an ein Akrolith zu denken, oder sich zu erinnern, dass auch bekleidete vollständige Marmorstatuen als Cultusbilder vorkommen. Auf welche Gottheit sich das Bild beziehe, dürfte an sich schwer auszumachen sein. Nimmt man jedoch an, dass das dargestellte Gebäude eine Privatwohnung sei, so verfällt man wohl zunächst auf den Gedanken an ein Hekatebild. Auch in einer Tragödie des Aeschylos war vermuthlich die *δέσποιν' Ἑκάτη τῶν βασιλείων πρόδομος μελάθρων*, vgl. Schol. Theocr. II, 36. Dass man ein solches *Ἑκάταιον* auf unserem Vasenbilde sich keinesweges mit Nothwendigkeit in der Dreigestalt vorzustellen haben würde, glauben wir sicher; man vgl., um nur die neueste Behandlung dieses Gegenstandes zu erwähnen, Gerhard's Arch. Ztg, 1843, S. 132 fll. — Ungemein schwierig ist die vollkommene Erkenntniss der Handlung, welche auf der Bühne vor sich geht, die Ermittelung des Namens aller einzelnen handelnden Personen, und gar die Bestimmung des Drama, dessen Aufführung hier berücksichtigt worden sein möchte. Nur so viel ist sicher, dass der Hauptschauspieler mit der Löwenhaut den Herakles darstellt, welcher die Keule zur Seite gesetzt hat, während er, in einer Stellung, wie sie etwa dem Halbtrunkenen oder dem bäuerischen Liebhaber zukömmt, seine Hände an ein Frauenzimmer legt, welches sich noch gegen seine Liebesbewerbungen sträubt. Ueber das Costüm des Herakles der Bühne s. meine Schrift „Das Satyrspiel", S. 66 fll., 86 fll. Rücksichtlich der Figur zumeist rechts vom Beschauer, deren Bejahrtheit auch durch weisse Färbung des kurzen Haupthaares angedeutet ist, hat sogar darüber Verschiedenheit der Ansichten Statt gefunden, ob dieselbe männlichen oder (was gewiss das Richtige ist) weiblichen Geschlechtes sei. Gut Minervini: In quanto alle figure, a me sembra piuttosto muliebre quella che si è creduta di Aleo: tanto si rileva dalle vesti che non troppo converrebbero a figura maschile: nè si oppongono i corti capelli che non è infrequente osservare nelle figure servili, o nelle nutrici, quale potrebbe credersi questa riferita alla più giovine sorpresa dall' eroe. — H. Schulz denkt in den Annali, Vol. X, p. 167, auffallenderweise an eine Darstellung del riconoscimento d'Ifigenia ed Oreste. Stephani hält die handelnden Personen für Aleos (in der Rolle des *πορνοβοσκός*), Herakles, Auge, Iolaos. Dargestellt sei quel momento di una comedia, in cui Ercole nelle vicinanze del tempio tegeatico di Atene Alea cerca persuadere Auge di seguirlo al vicino fonte per essergli compiacente, mentre Auge, ancora resistente, cerca scamparsene. Die Figur zumeist nach links ist nach Stephani un giovane; Minervini bemerkt dagegen mit grösserer Wahrscheinlichkeit an ihr lineamenti senili; obgleich an das eigentliche Greisenalter auch schon deshalb nicht zu denken ist, weil die Haare nicht weiss gefärbt sind. Was die Attitüde beider Nebenfiguren anbelangt, so deutet Stephani dieselbe folgendermaassen: Aleo stà tutto quieto e sembra prevedere l'esito della controversia con certezza; mentre nella posizione di Iolao la sdegnata impazienza, appena soppressa, si manifesta. Richtiger sagt Minervini, dass der vermeintliche Iolaos guarda verso la scena quasi atterrito, e lentamente si allontana. Vielleicht erhält er eben von der Figur zumeist nach rechts eine Aufforderung, die ganz etwas Anderes bezweckt. Minervini wäre, im Falle, dass die Stephani'sche Deutung des Bildes in der Hauptsache richtig, geneigt, diese Figur auf den Aleos zu beziehen, meint übrigens, dass jenes keinesweges ausgemacht sei. Wir zweifeln, ob, selbst in der Komödie, ein König als König in solchem Costüme aufgetreten sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat man an einen Sclaven zu denken. — Herakles war auch auf der alten komischen Bühne eine Hauptperson. Unter den sieben allein nach ihm benannten Komödien, deren Titel uns noch heute bekannt sind, finden sich zwei mit dem Titel *Ἡρακλῆς γαμῶν*. Leider wissen wir von ihnen nichts Genaueres; indessen lässt vielleicht der Umstand, dass eines dieser Stücke, das des Nikochares, einmal unter dem Titel *Ἡρακλῆς γαμούμενος* vorkömmt, darauf schliessen, dass dasselbe auf die Verbindung des Herakles und der Omphale Bezug hatte; vgl. Meineke Histor. crit. Com. Gr., p. 208 und p. 255. Die Hochzeit des Herakles mit der Hebe war in dem *Ἥβης γάμος* betitelten Stücke des Epicharmos behandelt. Auf die Komödie des Nikochares kann sich, wenn Meineke's Vermuthung das Wahre trifft, unser Vasenbild gewiss

nicht beziehen; ob auf ein Drama, wie das Epicharmische, bezweifeln wir ebenfalls, obwohl Komödiendarstellungen nach Epicharmos auch sonst auf Vasen vorkommen und es immer zu beachten ist, dass die vorliegende Vase aus Sicilien stammt. Aber auch ausserdem hatte Herakles mehrfache Liebschaften. Was Stephani's Gedanken an Auge anbelangt, so wissen wir von zwei nach diesem Weibe benannten Komödien; vgl. Meineke, p. 259 fl. und p. 360. Auch hat schon Bergk Comment. de Reliq. Com. Att. ant., p. 428, mit Wahrscheinlichkeit behauptet, dass in der Komödie des Philyllios, welche uns zunächst angehen würde, Herakles im Liebesverhältniss zu der Auge aufgeführt sei. Ferner passt das Local recht wohl; wenigstens insofern, als in dem Drama des Philyllios, nach den Fragmenten zu urtheilen, die Scene gewiss nicht vor dem Tempel der Athena Alea war. Aber dieses Alles stellt die Beziehung auf die Auge des Philyllios noch keinesweges sicher. Ob die Tochter des Aleos in der Komödie als Priesterin der Athena aufgetreten sei, ist sehr die Frage. Auch nach der Sage pflegte Herakles mit derselben der Liebe, ohne von diesem ihren Stande zu wissen. So möchten wir denn auch die Beschreibung der Tracht der *Παλλάδος ἀρήτειρα Αὔγη* in der Statue zu Constantinopel bei Christodor, Ecphras. Vs. 138 fll., welche allerdings Aehnlichkeiten bietet, nicht zum Vergleiche herbeiziehen. — Das Costüm der Personen ist das der älteren Komödie. Die kurzen Chitonen der beiden männlichen Figuren und die Aermel der beiden weiblichen sind weiss. Beides ist ohne Zweifel dem Theatergebrauche getreu nachgeahmt. Rücksichtlich des Letzteren bemerkt Stephani, dass, da die sichtbaren Chitonen von anderer Farbe seien, die Aermel nicht zu diesen gehören, sondern auf einen beärmelten Unterchiton von weisser Farbe deuten; vgl. Das Satyrspiel, S. 111, Anm. Zu der weissen Farbe und der Schmucklosigkeit der kurzen Männerchitonen halte man Pollux IV, 118: *κωμικὴ δὲ ἐσθὴς ἐξωμίς ἔστι δὲ χιτὼν λευκὸς ἄσημος.* Nach der vorliegenden Zeichnung könnte es scheinen, als hingen die langen engen Aermel bei der Figur zumeist links vom Beschauer mit dem Chiton zusammen; aber jene haben auf dem Originale eine andere Farbe als dieser, und zwar die der Beinkleidung, welcher Umstand mehr als wahrscheinlich macht, dass die Aermel zu den Anaxyriden (Das Satyrsp., S. 143 fl.) gehören. Bei dem Herakles sind die Aermel nicht angegeben, was ohne Zweifel bloss in einer Nachlässigkeit seinen Grund hat. Ueber das Mangeln der Aermel bei solchen Chitonen s. Das Satyrsp., S. 111, Anm.

Taf. IV.

1. Proscenium während der Aufführung eines Schauspiels. Von einem geschnittenen Steine. Nach Cades Impronte gemm., Cent. IV, nr. 60.

Zur Rechten des sitzenden Schauspielers, neben dessen Sessel man den Obertheil einer liegenden, maskirten Figur gewahrt, steht ein runder, wie es scheint mit einer Fruchtschnur (*ἔγκαρπον*) verzierter Altar, auf welchem ein Feuer brennt (gewiss nicht una cassetta con i papiri, wie der erste Erklärer, E. Braun, meint). Im Hintergrunde zwei Hermen mit einer Palme dazwischen, eine Säule und etwa ein Pfeiler. Die Säule und der Pfeiler mögen das an der Skene dargestellte Gebäude — also wohl einen Palast — andeuten sollen, vor welchem sich jene Gegenstände befinden und die Handlung vor sich geht. Hermen vor den Häusern: Thucyd. VI, 27. Die Palme ist dem Hermes heilig, aber auch dem Apollon: und möglicherweise ist von den Hermen die eine die des Hermes, die andere die des Apollon Agyieus, in welchem Falle auch der runde Altar mit grösserer Wahrscheinlichkeit als der des Apollon Agyieus oder als der Agyieus betrachtet werden könnte. Hermen des Apollon Agyieus: Gerhard De Religione Hermarum, p. 8, und C. Fr. Hermann De Terminis eorumque Relig. ap. Gr., p. 30, Anm. 122. Vgl sonst Hellad. in Phot. Bibl., p. 535, 33 ed. Bekk.: *τὸν Λοξίαν γὰρ προσεκύνουν, ὃν πρὸ τῶν θυρῶν ἕκαστος ἱδρύοντο, καὶ πάλιν βωμὸν παρ' αὐτῷ στρογγύλον ποιοῦντες καὶ μυρρίναις στέφοντες ἵσταντο οἱ παριόντες, τὸν δὲ βωμὸν ἐκεῖνον ἀγυιὰν* (*Ἀγυιᾶ ἢ*, Meineke Fragm. Com. Gr., Vol. IV, p. 710) *Λοξίαν ἐκάλουν, τὴν τοῦ παρ' αὐτοῖς θεοῦ προσηγορίαν νέμοντες τῷ βωμῷ.* Das halbe Kreisrund des Platzes vor der Säule und den Hermen erinnert an die grosse Nische, welche bei mehreren Theatern gerade in der Mitte der Skene gefunden wird. Das Drama, welches aufgeführt wird, scheint, nach der dargestellten Situation zu urtheilen, eher eine Tragödie als eine Komödie zu sein.

2. Agyieus in der Form, nach welcher er einem Obelisk gleicht. Von einer Münze der Einwohner von Ambrakia (*ΑΜβρακιωτᾶν*). Nach Pellerin Recueil des Médailles de Peuples, T. I, Pl. 12, Fig. 1.

Daran eine heilige Wollenbinde (*στέμμα*); umher ein Kranz von dem Apollinischen Lorbeer. — Dass dieses Symbol des Apollon vor den Häusern aufgestellt zu werden pflegte, ist mehrfach bezeugt. Es wird somit auch auf der Bühne vorgekommen sein, wenn auch keinesweges so ausschliesslich, wie Hirt (Gesch. der Bauk., Bd. III, S. 79) und Andere gemeint haben.

3. Treppe, welche von der Orchestra auf das Proscenium führt und ein Theil von dem letzteren. Wandgemälde. Nach Museo Borbonico, Vol. VII, T. LVI.

Auch in den Pitt. d'Ercol., II, 28. Die Gegenstände und Thiere deuten auf einen dem Dionysos geweihten Bau. — Ob der Platz, auf welchem sich die beiden Thiere befinden, eine vollständige Stufe sein soll oder nicht, lässt sich wegen der Beschädigung des Gemäldes nicht mehr mit Sicherheit bestimmen.

4. Dieselben architektonischen Gegenstände. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. V, Frontespizio.

Vgl. auch Pitt. d'Ercol., IV, 37. Hier bezeichnet eine Bakchische Maske und der mit der Spitze versehene Thyrsos (*θύρσος λογχωτός*) den Platz als einen dem Gotte heiligen. Bemerkenswerth ist die Notiz in den Pitt. d'Ercol., T. IV, p. 173: i gradini, coll restante dell' armario (die Erklärer meinen das Logeion) son di color gialletto, e par che fingano il legno.

5. Die Treppe (oder der Tritt mit drei Stufen) ohne das Proscenium. Wandgemälde. Nach Pitture d'Ercolano, T. IV, T. XXXVI, F. 2.

Darauf eine Maske, eine runde, mit kleinen Cylindern angefüllte Cassette — gewiss ein Flötenbehälter —, an welcher man einen schwer zu erkennenden Gegenstand (nach den Herculanensern, p. 170, Anm. 7: il capestro, con cui i Tibicini strigneansi le gote, also die *φορβειά*) kaum ge-

wahr wird, und der Krummstab der Komödie. — Diese Darstellung der Treppe, welche sich noch auf anderen Wandgemälden findet, scheint dafür zu zeugen, dass dergleichen Treppen zuweilen nur angesetzt wurden. Die Erkl. bei Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXIV, p. 430, ist ganz irrig.

6. Thymele, ganz von der Form eines Altares. Vasenbild. Nach Panofka Griechen und Griechinnen, Taf. I, nr. 13.

Darauf ein Flötenspieler. Daneben auf Sesseln zwei bärtige mit geraden Stäben versehene Männer, wohl Kampfrichter. — Vgl. Ueber die Thymele, S. 49 fll.

7. Thymele in der Form eines Suggestes (βῆμα, pulpitum) mit zwei Stufen. Vasenbild. Nach d'Hancarville Antiquités Etrusq. Grecq. et Rom. du Cab. de M. Hamilton, T. II, Pl. 37.

Auch in Inghirami's Vasi fittili, IV, 362, und in Panofka's Bild. ant. Lebens, Taf. IV, nr. 9. Darauf ein Sänger und ein Flötenspieler, beide, wie es scheint, mit Lorbeer bekränzt. Einer jeden von diesen Personen nähert sich eine Nike. Die Gegenseite der Vase, von welcher dieses Bild entlehnt ist, enthält ein Bild, welches sich auf den Dithyrambos beziehen dürfte. Somit haben wir hier wohl eine Darstellung der Aufführung eines sieghaften Dithyrambos anzuerkennen, indem der eine Sänger den ganzen Chor repräsentirt (wozu es sehr wohl passt, dass auch der Flötenspieler als Sieger bezeichnet ist), und uns das scheinbar kleine Gerüst als von bedeutendem Umfange zu denken. Vgl. Das Satyrspiel, S. 25 fl., Anm., und S. 48 fl., Anm.; zu dem Gerüst auch Ueber die Thymele, S. 13 fl. und 38 fl.

8, a u. b. Theil der Cavea eines Theaters nebst einem der Seiteneingänge in die Orchestra; das erste Mal mit Zuschauern. Zwei Bilder auf einer und derselben zu Aulis gefundenen Vase, welche auch ein drittes, mit jenen zusammenhängendes, aber nicht unmittelbar auf das Theater bezügliches Bild, c, enthält. Nach Millin Peintures de Vases ant., T. II, Pl. LV und LVI.

Auch abgebildet in Annali dell' Inst. arch., Vol. I, Tav. d'agg. H und I, und bei Geppert Altgriech. Bühne, Taf. II und III; die beiden ersten Bilder zudem in den Kupfern zu der Darmstädt. Uebers. der Alterth. von Athen, Lief. XXVIII, Taf. II, F. 8. — Erste Beschreibung und Erklärung von Xavier Scrofani in einem Mémoire für das Inst. de France aus dem J. 1809. Auszüge aus dieser Abhandlung und weitere Besprechung der Vasenbilder ohne erhebliche neue Resultate bei Millin, a. a. O., p. 78 fll.; vgl. auch Alterth. von Athen, Bd. II, S. 46 fl. Andere Erklärungen vom Duc de Luynes Annali, a. a. O., p. 407 fll., und von Welcker in Zimmermann's Zeitschr. für die Alterthumsw., Jahrgg 1838, nr. 26, S. 218 fl. Kürzere Besprechung von Becker Charikles, Th. II, S. 261, und von Geppert, a. a. O., p. XXI fl. (meist nach Scrofani). Deutung des letzten Bildes allein, nach dem Duc de Luynes und O. Jahn (Palamedes, p. 44), von Schömann Mantissa Animadv. ad Aesch. Prometh., Greifswald 1844, p. 13 fl. Nach dem Duc de Luynes und Welcker wäre keinesweges die Cavea eines Theaters dargestellt; nach den Anderen, deren Meinung auch Müller Handb. der Archäol., §. 425, 2, theilt, hätte man nichts Anderes als das Theater des Dionysos in Athen zu erkennen. Das letzte Bild bezieht sich nach den ersten Erklärern und Geppert auf den Prometheus des Aeschylos, nach Welcker (vgl. auch Die Griech. Tragöd., Abth. II, S. 509) auf den Palamedes des Euripides. Auch Müller und Becker glauben an die Darstellung einer Theaterscene, was gewiss nicht richtig ist. Der Duc de Luynes sah zuerst ein, dass dieses Bild, so wie die übrigen, sich auf Lebadeia beziehe. Nach unserer Ansicht enthält es die Darstellung, wie *Τροφώνιον ἐνταῦθα ἐδέξατο ἡ γῆ διαστᾶσα, ἔνθα ἐστὶν ἐν τῷ ἄλσει τῷ ἐν Λεβαδείᾳ βόθρος Ἀγαμήδους καλούμενος* (Pausan. IX, 37, 3). Auf diesen *βόθρος* bezieht sich die Inschrift darüber: *ΑΓΑμήδους*. Weitere Begründung dieser Deutung passt mehr für einen anderen Ort. — Auf den andern Bildern erkennen wir in dem Gebäude zumeist nach oben den auf der Höhe gelegenen Tempel des Zeus Basileus, welcher von Pausanias, IX, 39, 3, ausdrücklich als *ἡμίεργος* bezeichnet wird. Die zunächst darunter liegende Baulichkeit ist nicht leicht mit Sicherheit zu bestimmen. Unsere Muthmaassung geht dahin, dass bei Pausanias an der letztangeführten Stelle zunächst vor jenem Tempel *Κόρης καλουμένη θύρα* angegeben wird und dass man etwa diese hier zu suchen habe. Was den dann folgenden Bau mit Sitzreihen für Zuschauer anbelangt, so haben wir freilich anderswoher keine ausdrückliche Kunde, dass ein solcher bei Lebadeia existirt habe, indem davon weder bei den Schriftstellern die Rede ist, noch Ueberreste oder auch nur Spuren im Boden bis jetzt aufgefunden sind. Allein das verschlägt Nichts. Das Erstere findet ja auch in Betreff so mancher Orte Statt, an welchen derartige Gebäude noch heutigen Tages zu sehen sind, und rücksichtlich des Anderen ist darauf hinzuweisen, dass sich gerade in und bei Lebadeia vorzugsweise wenige Ueberreste des Alterthums erhalten haben, vgl. Leake Trav. in northern Greece, Vol. II, p 121. Einem Orte, wo die *Βασίλεια*, *Τροφώνια*, *Ἑρκύνια* gehalten wurden, wird man ein Gebäude für Spiele, einer Stadt von der Bedeutung Lebadeia's ein Theater nicht absprechen wollen. Ob der Zuschauerraum dieses Gebäudes, wie es den Anschein haben könnte, als in der Ebene, oder ob er doch nicht vielmehr als an einer Anhöhe belegen zu denken sei, ist aus einer solchen Darstellung schwer zu ermitteln. Gerade durch den offenen Eingang hin gewahrt man auf dem einen Bilde einen Blitz, auf dem anderen einen Stier oder, was wahrscheinlicher ist, eine Kuh. Wer sich erinnert, dass bei Lebadeia Zeus und Hera verehrt wurden, wird gewiss der von de Luynes in Vorschlag gebrachten Erklärung beipflichten, nach welcher Blitz und Kuh als Repräsentanten oder Symbole dieser Gottheiten zu betrachten sind. Vermuthlich soll angedeutet werden, dass die Aufführung, welche man, wie aus der Anwesenheit der Zuschauer auf dem einen Bilde erhellt, sich zu denken hat, an einem Feste jener Gottheiten vor sich gehe. Ein solches Fest waren die *Βασίλεια* (Ulrichs Reisen und Forsch. in Griechenland, S. 169). Betrachten wir nun die Personen im Zuschauerraume, so kann es allerdings „niemanden befremden, der mit dem einfach andeutenden Style dieser Vasenbilder bekannt ist, dass durch diese wenigen Figuren die ganze Zahl der Zuschauer repräsentirt wird"; wohl aber muss es auffallen, dass so viele Frauen dargestellt sind. Es sieht danach ja fast aus, als ob das Publicum zu drei Viertheilen aus Weibern bestanden habe. Doch scheint das Paar von Frauen in der Orchestra — auch ausser dem Unterschiede, welcher durch grösseren Putz und den Ehrenplatz vorn auf der ersten Sitzreihe bezeichnet ist — nicht durchaus mit dem anderen zusammenzustellen zu sein. Jene Frauen sind nicht eigentlich zuschauend vorgestellt, wie die anderen Personen. Sie sprechen mit einander: doch wohl über das, was gerade aufgeführt wird oder weiter aufzuführen sei. Man beachte wohl, dass die eine Frau vor der anderen steht. Es sieht so aus, als sei jene schon bereit, nach Vollendung des Gespräches mit dieser, sich nach dem Platze, wo gespielt wird, hinzubegeben, um neue Anordnungen zu treffen. So kömmt man auf den Gedanken an Agonotheten. Solche weibliche Agonotheten finden wir z. B. zu Olympia. Es waren die *αἱ ἑκκαίδεκα* genannten, welche der Hera den Peplos webten (Pausan. VI, 24, 8) und den *Ἡραῖα* genannten Agon anordneten, auch zwei Chöre aufstellten, einen

von der Physkoa und einen von der Hippodameia benannten (Paus. V, 16, 2—5), wie denn Reihentänze, von Jungfrauen an festlichen Tagen zu Ehren einer Gottheit aufgeführt, etwas Alltgewöhnliches waren (Nitsch z. Hom. Odyss., II, S. 97). Aufführungen dieser Art, unter der Leitung von Weibern, vielleicht hauptsächlich der Herapriesterin (Corp. Inscr. Gr., nr. 1603), mochten auch an den *Βασίλεια* zu Ehren der Hera Basilis in der Orchestra des Theaters Statt haben. Unsere Vase kann zum Andenken an einen bestimmten Fall verfertigt sein. Die beiden Frauen in der Orchestra sind demnach nicht als gewöhnliche Zuschauer zu betrachten; ihre *προεδρία* erklärt sich nach dem Obigen von selbst. Die eigentlichen Zuschauer anlangend, hat der Maler, um ein aus Männern und Weibern gemischtes Publicum anzudeuten, passend eine männliche und eine weibliche Person dargestellt. Diese sind, wie es bei musischen Agonen in Griechenland Brauch war (Dio Cass. LX, 6, Lucian. Nigrin. 12), einfach gekleidet. Die Bekränzung war auch bei den Dionysischen Agonen zu Athen gebräuchlich (Philoch. ap. Athenae., XI, p 464, e). Dass das Bild keinesweges als Beleg für die Zulassung der Frauen zum Schauspiel in Athen dienen könne, bedarf jetzt noch kaum der Bemerkung. Selbst darin dürfte Becker irren, dass er behauptet, das Werk sei „jedenfalls attisch." Vasenfabrication in Aulis: Pausan. IX, 19, 5; vgl. Ulrichs Annali dell' Inst. arch., Vol. XVIII, p. 24, Anm. 1. Sonst kann man allerdings aus den Vasenbildern für das Griechische Theater im Allgemeinen entnehmen, „dass die Sitzplätze den Eingang nicht überdeckt haben und dass man sie nicht bis zum Scenengebäude fortgeführt hat"; aber keinesweges wird durch sie „ausser Zweifel gesetzt, dass die scenischen Schauspieler, wie Pollux angiebt, in die Orchestra eintraten und die Scene vermittelst der Treppe erstiegen, welche die Verbindung zwischen diesen Räumen herstellte" (Geppert, a. a. O.).

B. *Dichter oder Schauspieler vor und nach dem Spiele.*

Vgl. Taf. VI, X, 1, XII, 45.

9. Dichter, oder besser Schauspieler, welcher sinnend eine Maske betrachtet. Vor ihm zwei andere Masken auf einem Tische. Ihm gegenüber ein Weib mit einer Schriftrolle in der erhobenen Rechten. Relief. Nach Winckelmann Monumenti ant. ined., Roma MDCCLXVII, nr. 192.

Jetzt im Museum des Lateran zu Rom. Eine ältere zuerst von Bellori und darnach von Gronov im Thes. Gr. Ant., Vol. I, T. Gg, herausgegebene Abbildung ist unzulänglich. Zur Erklärung vgl. Gronov, a. a. O., p. Gg, Winckelmann, p. 252 fll., Böttiger Opusc. lat., ed. J. Sillig, Dresd. MDCCCXXXVII, p. 308, H. Brunn Kunstblatt, Stuttg. und Tübing. 1844, S. 326. Winckelmann ist ungewiss, ob der Mann als Dichter oder als Schauspieler zu fassen sei. Böttiger betrachtet ihn als poetam personas plures pluribus actoribus distribuentem. Ein Dichter ist er auch nach Müller Handb. der Archäol., §. 425, 2. Die Anderen halten ihn für einen Schauspieler. So auch Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXIV, p. 279. Und das ist gewiss das Richtige; vgl. auch das von A. G. Lange Vindiciae Tragoed. Rom., p. 20, Anm. 26, Angeführte. Wäre er ein Dichter, so würde man doch nicht Böttiger's Auffassung billigen, sondern eher mit Feuerbach Der Vatican. Apollo, Nürnberg 1833, S. 353, annehmen wollen, dass der Anblick der Maske ihn zur dichterischen Weihe begeistern solle. Der Schauspieler aber betrachtet die Maske, um sich im Gemüth ein vollständiges Charakterbild seiner Rolle zu erwecken (Feuerbach, a. a. O.); vgl. Fronto De Orationibus, ed. Med., II, p. 253: Tragicus Aesopus fertur non prius ullam induisse suo capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem. . . Dabei steht ihm das Weib zur Seite. Wir halten dasselbe am liebsten für die personifizirte *Μελέτη*. Eine allegorische Person erkannte schon Winckelmann; Brunn nennt sie Muse. Der Gegenstand der Reliefdarstellung ist eben nichts Anderes als die *μελέτη* eines Schauspielers. — Die Masken hält Böttiger alle drei für tragische, während Winckelmann doch wenigstens die auf dem Tische, rechts von dem Beschauer, als komisch betrachtete. Einer und derselben Gattung des Drama gehören die Masken gewiss an; und ohne Zweifel der Komödie. Sollte die andere Maske auf dem Tische Bedenken erregen, so vergleiche man nur Taf. V, nr. 27 und 28. — Das mit einem Fenster versehene, mit Blattgewinden und Vasen geschmückte Local soll nach Gronov, Winckelmann und Brunn die Bühne sein. Vielmehr ist es das Meditationszimmer des Schauspielers, vgl. Magnin, a. a. O. und p. 282. Die Blattgewinde mit Tänien (vgl. Taf. VI, 1) und die Vasen (vgl. zu Taf. IX, 10) mögen sich auf seinen Sieg beziehen. Dunkler ist der hinter dem Tische sichtbare Gegenstand, worüber die oben angeführten Erklärer schweigen, mit Ausnahme Gronov's: agnosco egregium schema veteris scenae foresque in ea toties pulsatas in Terentianis fabulis (er meint das Fenster): eidemque scenae a latere appositum pali instar symbolum, in cujus superiore parte tabula quadrata, cui impositum est volumen: in quo, ut bene observatum aliis, inscriptum et autoris et fabulae nomen significabatur. Hiemit (wenn auch nicht durchaus) übereinstimmend erkennt Magnin, p. 430, eine affiche pour annoncer les spectacles, und zwar eine der affiches peintes, welche nach seiner Meinung étaient des tableaux encadrés dans un châssis et exposés à la porte des théâtres. Aber wie passte eine solche Ankündigung in unsere Reliefdarstellung? Vielmehr dürfte die zum Theil aufgeschlagene Rolle auf dem Brette an der Stange, welche wir uns lieber beschrieben als bemalt denken, auch in Bezug zu dem Siege stehen, welchen der Schauspieler in Folge der hier dargestellten *μελέτη* errang; vgl. zu nr. 12.

10. Tragischer Schauspieler im Costüm des Dionysos, das Gesicht zu einem Weibe hinwendend. Daneben ein flötenblasender Knabe. Relief. Nach Panofka Cabinet Pourtalès, Pl. XXXVIII.

Aeltere Abbildungen in Buonarroti's Medagl. ant., p. 447, und in Bellori's Pictur. ant. Crypt. Rom., T. XV. Buonarroti, p. 446 fl.: si ravvisa da' lineamenti del volto un M. Antonio travestito — da Bacco con una baccante, che doveva sonare un cembalo, e un faunetto accanto, il quale suona le tibie; colla corona d'ellera in capo, e una pelle intorno alle spalle e sul petto, e un gran serto di fiori a armacollo, e colle crepide, o coturni tutti ricamati a' piedi, e tunica di maniche lunghe, e stola, la quale, come si conosce dal color rosso, che tuttavia vi rimane in più luoghi, doveva esser tinta, e ricoperta da porpora. Panofka, p. 116: Il est difficile de se prononcer sur la femme à côté du poète, car toute la partie supérieure, et par conséquent aussi le tambourin, est due à une restauration moderne. Nous devons encore déplorer davantage que de l'idole placée sur un piédestal il ne reste qu'un pied, et, à ce qu'il paraît, le haut d'une massue. Cette indication suffirait pour faire supposer que la statuette représentait une Melpomène. Les autres restaurations dans le haut à gauche sont trop clairement indiquées dans notre lithographie pour qu'elles puissent échapper à l'attention de l'observateur. In der sitzenden Figur erkennt er nach Visconti z. Mus. Pio-Clement., T. I, T. B, un auteur dramatique. Aber sie stellt ja ganz offenbar einen tragischen Schauspieler dar, wie namentlich aus dem Kothurn erhellt, über welchen in der Schrift über das Satyrspiel, S. 80, Anm., gesprochen ist. Dass dieser Schauspieler in der Rolle des Dionysos aufgetreten war, ist mehr als wahrscheinlich. Den beschädigten Stab, welchen er in der Rechten hält, hat man gewiss als den Thyrsos zu fassen (Pollux IV, 117).

Blumengewinde um die Brust, wie um den Hals, *ὑποθυμίδες* oder *ὑποθυμιάδες* (Plut. Symp. III, 1, 3, Athen. XV, p. 678, c, p. 688, c), finden sich öfters bei dem Dionysos und den Personen seines Thiasos. Die *ἀλουργὶς* des Dionysos (Philostr. Imagg. I, 15, u. s. w.) ist bekannt, und noch mehr, dass die anderen Bestandtheile des Schmuckes und Costüms der Figur auf unserem Relief besonders auf jenen Gott hinweisen. Der enge, bis zur Handwurzel reichende Aermel gehört übrigens nicht zu dem sichtbaren Chiton, wie Buonarroti meinte; vgl. nr. 12 und Das Satyrsp., S. 114, Anm. — Die weibliche Figur halten wir mit Müller Handb. der Archäol., §. 425, 2, für eine Victoria, welche etwa dem, wie ein Imperator thronenden, sieghaften Schauspieler den Siegespreis darbringt. Der Knabe, welcher nichts Satyrhaftes hat, bläs't das *ἐπινίκιον*. Vielleicht ist es derselbe, welcher bei der Aufführung thätig war, vgl. zu Taf. XI, 1. Ob das Local die Bühne vorstellen soll, wie auch Müller meint?

11. Dichter, oder besser Schauspieler, mit den Geberden tiefen Nachdenkens. Neben ihm ein Geräth, wie eine Schreibtafel, vermuthlich mit dem Bilde eines Schauspielers. Davor ein stehendes junges Mädchen und ein sitzendes Weib mit einer Schriftrolle in der rechten Hand, einer Maske auf dem Schoosse und einem Scabillum unter dem rechten Fusse. Wandgemälde. Nach Pitture d'Ercolano, T. IV, T. XXXIX.

Vgl p. 181 fll. Die Herculanensischen Akademiker halten schliesslich, p. 183, A. 6, den Mann für einen poeta oder concertatore, die stehende weibliche Figur für eine attrice, che prova la sua parte, die sitzende für eine maestra della musica. Böttiger Opusc. lat., p. 303 fll.: Assidet in solio veste stragula conchyliata exornato poeta, vultu meditabundo, manu sinistra ad mentum sublata, qui gestus esse solet deliberantium et rem mature ponderantium. Graecum hominem e pallio, poetam e similibus statuis facile agnoscas. E regione sedet mulier personam senis comici, aut paedagogi tragici gremio sustinens, volumen exigui moduli dextra manu protendens, sinistro pede scabillum concrepans. Quam quidem mulierem operam suam locare poetae fabulam cum maxime docenti apparet ex alia figura mulierculae inter utrumque adstantis et effigiem armariolo inclusam, qua histrionis imago expressa videtur, ostendentis. Haec quo diutius contemplor, eo penitius mihi persuadeo, indicari hac tabella poetae dramatici tum in modis chori constituendis, cui inservit mulier scabillo mensuram seu numeros suppeditans, tum in choragio, personis scilicet et vestimentis, exornando elaborantis, quo referenda est persona seu larva in gremio mulieris composita, et effigies actoris, quam ostentat tabella armariolo inclusa. Mirum sane videri possit a mulieribus haec administrata esse omnia, cum poetam actorum opera potius in his rebus usurum fuisse vero consentaneum sit. Sed quis ignorat tibicinas et fidicinas apud Graecos, in conviviis et comessationibus nunquam non adhibitas et in peculiaribus ludis (Plaut. Rud. Prol. 43. v. ad Terent. Phorm. I, 2. 36.) institui solitas, inprimis gnaras fuisse disciplinae musicae, earumque operam facilius conduci potuisse ad eiusmodi ministeria obeunda, quae poeta in hac tabella expressus sibi praestari voluit. Nec valde repugnem, si quis amicam poetae in muliere contra assidente sibi deprehendere videatur. Mihi quidem, quotiescunque in hanc imaginem picturae Herculanensis incidi, semper subiit Glycera, quam Menandro in deliciis fuisse novimus. Legitur illius epistola in iis, quae Alciphronis nomine circumferuntur. Venditat ibi Glycera officia sua et poetae amato saepenumero sese in apparatu scenico ornando opellam contulisse lepidissime exponit. Verba tabellam nostram egregie illustrantia haec sunt (II, 4. p. 249, Berg.): *τί Μένανδρος, χωρὶς Γλυκέρας; ἥτις αὐτῷ καὶ τὰ προσωπεῖα παρασκευάζω, καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω* — Bei der ersteren Erklärung fällt zuvörderst der Umstand auf, dass das kleine Mädchen für einen Schauspieler gehalten wird, da doch das Stück, auf welches sich dieses Bild bezieht, gewiss dem regelmässigen Drama angehören soll, mag nun die Maske auf dem Schoosse des sitzenden Weibes eine tragische sein oder, was uns so gut als sicher scheint, eine komische. Und jenes Kind sollte gar in einer Rolle auftreten wollen, wie sie zu der Maske passt? Der Böttigerschen Gesammtauffassung steht vor Allem entgegen, dass gerade die Person, welche eingeübt würde, nicht dargestellt wäre: ein Umstand, welcher noch weit auffallender sein würde als die ebenfalls von Böttiger, aber auch mit Unrecht, vorausgesetzte Abwesenheit der Schauspieler auf dem Relief nr. 9. Die äusseren Gründe, warum der Mann ein Dichter sein soll, sind ganz unzulänglich. Und weshalb wäre derselbe bei der Einübung eines Schauspielers mit dargestellt, bei welcher er doch, wie die Figur zeigt, so gänzlich unbetheiligt wäre? Vielmehr hat man in diesem Manne gewiss einen Schauspieler zu erkennen, welcher aber das Costüm seiner Rolle noch nicht trägt, ähnlich wie die entsprechende Person auf dem Relief nr. 9 (und das ganz passend, insofern die dargestellte Handlung in die Zeit vor der Aufführung gehört). Dieser Schauspieler wird eingeübt, und zwar von dem sitzenden Weibe, welches dabei das Schauspielerbild in dem schreibtafelähnlichen Geräth ansieht, zu ganz ähnlichem Zwecke wie der Schauspieler auf dem Relief nr. 9 die Maske. Jenes Bild stellt eben die Rolle dar, in welcher der Mann auftreten soll. Die Einübung bezieht sich aber ganz allein oder doch vorzugsweise auf den Gesang oder die Recitation; wie aus dem Gebrauche des Scabillums erhellt. Dazu passt es vollkommen, dass der Schauspieler mit geschlossenen Augen (wohl zu merken) zuhört, gleichsam um die Töne desto sicherer in seinem Inneren festhalten zu können. — Eine solche Einübung konnte immerhin durch eine musikkundige Freundin des Schauspielers geschehen. Aber ungleich grössere Wahrscheinlichkeit hat es, die betreffende Figur als allegorisches Wesen zu betrachten, etwa als die personifizirte Einlehrung, *Διδασκαλία*, oder als die komische Muse selbst. Letzteres werden diejenigen vorziehen, welche etwa geneigt sind, anzunehmen, dass die Maske auf dem Schoosse dieser Figur als ihr Attribut zu betrachten sei. Die Schriftrolle in der rechten Hand ist sicher. Sie hat auf dem Originale rothe Farbe; vgl. dazu Becker's Gallus, Th. II, S. 321 der zw. Ausg. von Rein, Leipzig 1849. Die Bildung des Scabillum ist eigenthümlich, aber sinnreich. Man hat sich zu denken, dass der Ton durch den Mund der Maske geht; vgl. Böttiger, a. a. O., p. 304, Anm. — Das stehende Mädchen ist ein dienendes, ganz irrelevantes Wesen, welches weitere Erklärung weder erheischt noch zulässt. Bemerkenswerther ist das Geräth, dessen eine Klappe das Mädchen aufgeschlagen hält, nach den Herculanensern, p. 182, uno stipetto, che ha le due portelline a color di legno e'l fondo turchinetto, in cui è dipinta una figurina di color oscuro. Böttiger erkennt a. a. O., p 305, Anm., parvulam tabellam armariolo bipatenti inclusam (solebant id in picturis antiqui). Ob das Bild nicht vielmehr als unmittelbar auf die Holztafel gemalt zu denken ist? Die Akademiker bemerken ferner (Anm. 4): Di questo istrumento, in cui rappresentavasi la figura del principale attore, che dava il nome al drama, e si mettea sull' entrata del Teatro, come oggi si usa di appiccarvi de' cartelloni col titolo dell' opera, che si rappresenta: si parlerà in occasione di un' altra pittura, dove è rappresentato il prospetto di un Teatro, sulla porta del quale si vede un simile armario. Dies ist leider unterblieben, wie auch die Bekanntmachung des letzterwähnten Gemäldes, welches uns auch in Neapel nicht zu Gesicht gekommen ist. Dennoch stehen wir nicht an, die vermuthete Bestimmung unseres Geräthes in Zweifel zu ziehen. Der Zweck, zu welchem es in der vorliegenden Darstellung dient, ist wohl zu erkennen, und, bei der Erklärung desselben über diese hinauszugehen, eine missliche Sache. Was berechtigt auf der anderen Seite Magnin, in der Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 279, aus diesem Bilde zu schliessen:

Quand, après la guerre du Péloponnèse, les compagnies de comédiens eurent un copiste attitré, γραμματεύς, et même un sous-copiste, chargés de la transcription des rôles, nonseulement les poëtes continuèrent de distribuer les masques, mais ils remettaient en outre aux comédiens des tablettes ou triptyques renfermant la figure du personnage qu'ils leur donnaient à répresenter?

12. Tragischer Schauspieler in dem Costüm eines Königs und eine jüngere männliche Figur nach einem Weibe hinschauend, welches an einem Gerüste, worauf eine tragische Maske, schreibt. Nach Zahn Die schönsten Ornamente und merkwürd. Gemälde von Pompeji, Herculanum und Stabiae, Zweite Folge, Berlin 1844, Heft IX, Taf. 97.

Zahn giebt das Gemälde in der Grösse und in den Farben des Originals. Eine andere ebenfalls sehr getreue Abbildung in den Pitt. d'Ercol., T. IV, T. XLI, vgl. p. 191 fl.; eine dritte im Mus. Borbon., Vol. I, T. 1. Beschreibungen mit eingeflochtenen Deutungen auch in Winckelmann's Werken, Bd V, S. 173 fl., und bei Gerhard und Panofka Neapel's ant. Bildwerke, Th. I, S. 424 fl. Die Herculanenser sprechen zuerst (Anm. 2) von der Ansicht, che potesse rappresentarsi un qualche excellente poeta tragico in atto di dettare alla Tragedia stessa qualche suo drama, welche Meinung selbst noch Feuerbach Vatic. Ap., S 353, hegte, mit der Bemerkung, jener sei durch dichterische Begeisterung zum thronenden Gott erhoben. Auf „einen Tragischen Poeten" rieth auch Winckelmann. Nach einer später (Anm. 3) mitgetheilten Meinung wäre die Tragödia in atto di scrivere il titolo del Drama, e forse anche il nome dell' attore. An „den Namen einer Tragödie" dachte auch Winckelmann, der die Figur für „die Tragische Muse Melpomene" hält. Schliesslich aber tragen die Akademiker (Anm. 4) den Gedanken vor, che siccome l'uomo sedente potea rappresentar l'Attore principale della tragedia, così la donna e (l') altro uomo poteano esprimere il Coro (!). Der tragische Schauspieler in königlichem Costüm hätte nie verkannt werden sollen. Nun denkt sich Böttiger Opusc. lat., p. 306, actorem partes suas meditantem. Nach Müller Handb. der Archäol., §. 425, 2, wäre der Hauptgegenstand der Darstellung: „ein tragischer Dichter, der den Anschlag seines Stückes macht, Protagonist." Wir setzen voraus, dass er den tragischen Schauspieler nicht für den Dichter und Protagonisten in einer Person halte. Schon Becchi z. Mus. Borb. betrachtete die andre männliche Figur als den direttore del palco scenico: die beschriebene Tafel sei hinter der Bühne aufgehängt als notamento di avvertenze agli attori ed inservienti. Magnin schliesst aus unserem Gemälde (Rev. des deux Mond., T. XXIV, p. 431) auf affiches tracées sur des tablettes de cire. — Betrachten wir das Dargestellte genauer! Nach den Akademikern (p. 192 fl.) stützt das Weib seinen Arm auf eine mensa, o abaco — a color di marmo; e sopra a questo s'alza un altro poggiuolo, o altra cosa, che sia, in cui sono alcuni tratti oscuri, indicanti caratteri, che non si distinguono; e sullo stesso poggiuolo è situata una maschera tragica a color di terra cotta con capellatura oscura; al di dietro si alza un altra mensula coverta da un panno di color turchino: e da una parte si vede un pannetto bianco; e dall' altra una fascetta anche bianca con due nastri pendenti. Si appoggia alla stessa mensula un uomo vestito da bianco, che stringe colle due mani tal cosa, che più non si distingue; essendo in tutta questa parte assai patito l'intonaco. „Die weibliche Figur", sagt Winckelmann, „kniet mit dem rechten Beine vor einer Tragischen Larve —, welche auf einem Gestelle, wie auf einer Base, gesetzet ist. Die Larve stehet wie in einem nicht tiefen Kasten, dessen Seitenbretter von unten bis oben zu ausgeschnitten sind, und es ist dieser Kasten, oder Futteral, mit blauem Tuche behänget, und von oben hängen weisse Binden herunter, an deren Enden zwo kurze Schnüre mit einem Knoten hängen. Oben an der Base, an welche die kniende Figur ihren Schatten wirft, schreibet sie. Hinter dem Gestelle und der Larve sieht man eine Männliche Figur, welche sich mit beyden Händen an einen langen Stab stützet, und auf die schreibende Figur siehet." Endlich bemerken Gerhard und Panofka, dass die knieende Frau „mit dem Griffel auf ein weisses, vermuthlich mit Papyrus überzogenes, von zwei Füssen gestütztes (?) Brett griechische Züge schreibt"; und von dem „Jüngling" hinter dem Kasten: „auf die erwähnte Frau blickend breitet er eine Rolle aus, vermuthlich um daraus ihr die Worte zu sagen, die sie etwa zur Feier des Festes unter der Maske niederschreibt." — Was nun zuerst den Gegenstand anbelangt, welchen der junge Mann hinter dem Kasten mit beiden Händen so hält, dass man glauben muss, er stütze sich auf ihn, so scheint derselbe hienach und nach allen guten Abbildungen nichts Anderes als eine Art von Stange zu sein. Ist dem aber so, und schreibt ferner die Frau auf ein mit Papyrus überzogenes Brett, so wird man sich angesichts der Reliefdarstellung nr. 9 kaum der Vermuthung entziehen können, dass der junge Mann eine dienende Person sei, welche nur auf die Beendigung des Schreibens lauert, um sodann das Brett und die Schriftrolle darauf zu einem Instrumente zu verbinden, wie es uns dort vor die Augen gebracht ist. Dieses Geräth, welches gewiss eine auf den Sieg des Schauspielers bezügliche Angabe enthielt, mag zuerst öffentlich ausgestellt worden sein, scheint aber dann als eine Art von Siegeszeichen in den Privatbesitz übergegangen oder in dem Theater aufbewahrt zu sein. Siegeszeichen sind auch die Binden. Die Maske ist gewiss dieselbe, welche der Schauspieler während der Aufführung trug. Warum dieser nach dem Weibe blickt, erklärt sich von selbst. — Sollte es mit den Prämissen, auf welchen jene Erklärung beruht, nicht seine Richtigkeit haben, so würden wir zunächst an eine Dedication der Maske des siegreichen Schauspielers denken; vgl. Jacobs Animadvers. in Anthol. Gr., I, 2, p. 280. Dass die Darstellung auf die Zeit unmittelbar nach dem Spiele gehe, kann gar keinem Zweifel unterliegen. Es spricht dafür auch der Umstand, dass der Schauspieler costümirt ist. Desgleichen scheint sicher, dass sich die Handlung des Schreibens auf eine Art von διδασκαλίαι beziehe. Wie die schreibende Figur — natürlich ein allegorisches Wesen — zu benennen sei, mag unentschieden bleiben. — Schliesslich ist auch die Färbung des Costüms und der Attribute des Schauspielers für uns von Interesse. Vgl. hierüber Pitt d'Ercol., p. 192: la veste (die Tunica) è tutta bianca: la fascia, che ha sotto al petto, è a color d'oro: l'altro panno, che in parte copre la sedia, e in parte traversa le cosce, è di un color rosso incarnato (nach Winckelmann von colore cangiante, nach Gerhard und Panofka dunkelroth): il cinturino della spada, chiusa nel fodero, è a color verde: lo scettro, che tiene nella destra mano, è a color d'argento, col pomo, o sia l'ornamento (nach Winckelmann „ein Beschlag eines Fingers breit") tutto a color d'oro: il legno, o la suola — del coturno, è a color rosso cupo; il restante è a color di lacca; e i nastri, o correggiuoli, altri son rossi, altri gialli. Becchi erkennt richtig due tuniche bianche, una colle maniche lunghe al di sotto.

C. *Tesserä.*

Vgl. Taf. III, γ und δ. Jene Tesseren sind nebst der unter nr. 19 in verkleinertem Maassstabe, die übrigen in der Grösse der Originale mitgetheilt.

13. Vermeintliche antike Tessera mit genauester Angabe des Sitzplatzes durch ausdrückliche Bezeichnung des Stockwerks der Cavea, des Cuneus und des Gradus und — was besonders beachtenswerth wäre — des aufzuführenden Stückes, der Casina des Plautus. Nach Orelli Inscript. Lat., nr. 2539.

Orelli erinnert Vol. I, p. 444, nur, dass cavea, cuneo, gradu zu lesen sei. Die Abbildung bei Orelli wiederholt Grysar in Zimmermann's Allg. Schulzeitung, 1832, Abth. II, S. 313, als die eines unter den Alterthümern von Pompeji befindlichen Täfelchens, mit der Bemerkung, dass „diese Einlasskarte, wie es ziemlich wahrscheinlich sei, noch kurz vor der Zerstörung jener Stadt gebraucht worden." Ritschl, welcher diese Eintrittsmarke in den Parerga zu Plautus und Terenz, Bd. I, Leipzig 1845, mehrfach berücksichtigt (vgl. S. 204, 302), bezieht, S. 219 fl., Anm., dieselbe auf das grössere Theater in Pompeji. Das (wenn man, wie billig, cavea secunda lies't, immer seltsame) Cav. II. bedeute ohne Zweifel das zweite Stockwerk der durch Präcinctionen in Absätze getheilten Sitzstufen. Ganz parallel stehe die Bezeichnung der Sitzplätze im Amphitheater, wie Maeniano I. cun. XII. grad. marm. VIII. u. s. w. in den Actis fratrum Arvalium tab. XXIII. (aus Marini I, S. CXXX, bei Orelli Inscr. 2537). Aber schon im Jahre 1840 hatte Ch. Magnin das Dasein und die Echtheit dieser Marke in Zweifel gezogen, De la mise en scène chez les Anciens, Revue des deux Mondes, Tome XXIV, p. 433: M. Orelli, qui l'a admise dans son recueil, n'indique ni sur quelle matière elle est gravée, ni dans quel cabinet on la conserve. Il ne la donne que comme un modèle de tessère théâtrale, se bornant à renvoyer au Voyage à Pompéi de Romanelli, qui ne cite, lui non plus, ce monument que comme un échantillon, sinon composé de fantaisie, du moins tracé de souvenir. Damit die Sache auf's Reine komme, setzen wir Romanelli's Worte (Viaggio, P. I, p. 215 fl.) selbst hieher: — si distribuiva ad ognuno dal duumviro la tessera teatrale (oggi biglietto di teatro) per prendere il posto conveniente. In essa era notato primieramente la cavea, indi il numero del cuneo —, e nel cuneo il numero del gradino. Io ve ne formo col lapis un paradigma: und nun folgt die Tessera, aber so, dass eine Schlange, welche sich in den Schwanz beisst, den Rand derselben bildet. Also ist nicht einmal die Abbildung bei Orelli genau. Das Formular zu der Inschrift kann zum Theil eben aus den Actis fratrum Arvalium entlehnt sein. Aber die Tessera ist ein reines Phantasiestück. Denn nicht einmal Marken, „auf welchen die Zahl der Arkade, die Abtheilung der innern Sitze und die Sitzreihe vorgezeichnet sind", wie sie nach der Angabe Hirt's (Gesch. der Bauk., III, S. 98) in den Sammlungen vorkommen sollen, existiren, so viel uns bekannt ist. Dass in den Sammlungen, welche dem Neapolitanischen Gelehrten zugänglich waren, keine der unserigen ähnliche aufbewahrt wird, ist ganz sicher.

14. Tessera mit der Darstellung eines Todtenkopfes auf der Vorderseite, den Inschriften *Δ* und *πρωTOC* auf der Rückseite. Nach Caylus Recueil d'Antiquités, T. III, Pl. LXXVIII, nr. I.

Caylus, p. 288 fl.: Cette Tessère d'ivoire (wenn nicht von Knochen) est d'autant plus singulière, qu'elle présente une tête de mort, objet dont les Anciens évitoient avec grand soin la représentation, et qu'ils n'avoient pas même admis dans les cérémonies funéraires. — Ces raisons m'ont d'autant plus engagé à rapporter ce petit monument, que je le crois antique; mais je ne mettrai point cette Tessère dans le rang de celles qu'on donnoit au public; elle auroit trop blessé la superstition, ou révolté le préjugé; il me semble qu'on ne peut l'attribuer qu' à une fantaisie particulière. Das ist gewiss nicht richtig. Wir haben diese Tessera, obgleich ihre Echtheit von L. Pech (Bullett. d. Inst. arch., 1845, p. 190) bezweifelt wird und es keinesweges sicher ist, dass sie für das Theater bestimmt war (oder wollte man etwa an eine Verwendung bei Leichenspielen denken?), mitgetheilt, weil sie eine eigene Gattung repräsentirt, insofern die Zahl auf der Rückseite nicht bloss durch das Zeichen, sondern auch durch das Wort dafür angegeben ist.

15. Tessera von Knochen. Auf der Vorderseite eine Baulichkeit, welche aus einem halbkreisförmigen und einem thurmähnlichen Gebäude besteht. Auf der Rückseite immitten der entsprechenden Römischen und Griechischen Zahlzeichen XI und *IΔ* die Inschrift *HMIKYKΛIΛ*. Nach Pitt. d'Ercol., T. IV, p. III und X, Vign.

Auch in den Antiq. of Ionia, Vol. II, p. 25, Vign., und in Gell's und Gandy's Pompej., p. 232, Vign. Von der unter nr. 17 abgebildeten und von der vorliegenden Tessera, welche beide im Museo Borbonico zu Neapel aufbewahrt werden, berichten die Herculanensischen Akademiker, p. III, A. I, ausdrücklich: La prima fu trovata negli scavamenti di Civita (d. i. Pompeji) a' 17 di Settembre del 1760. L'altra era stata molti anni prima trovata anche ne' contorni di Civita. So beruht es wohl auf einem Irrthum, wenn Gell und Gandy, mit denen Gau (Les Ruines de Pompéi, P. IV, p. 56, Anm. I.) übereinstimmt, p. 271 angeben, man habe beide Tesseren zu Pompeji entdeckt, soon after the first excavations — in clearing the theatres; aber auch wohl, wenn dieselben Akademiker später, p. 192, A. 2, und Winckelmann Werke, Bd. II, S. 173, der ält. Dresdener Ausg., berichten, sie seien in Herculanum (W., im Theater zu H.) aufgefunden worden. Die vorliegende Tessera ist ganz dieselbe, welche Winckelmann (Werke, Bd. II, S. 214) als mit der Inschrift *HMEP*... versehen erwähnt. — Die Akademiker bemerken a. a. O., p. VII fl., rücksichtlich des halbkreisförmigen Gebäudes: che dalla indicazione così delle linee, o fascette parallele, le quali orizzontalmente girano nella parte superiore, come degli scavi, da cui è tagliato per lungo il restante della concavità, può dedursi, che figuri la cavea divisa in gradi, e distinta in cunei; und in Betreff des thurmähnlichen, p. VIII, Anm. 10: Polluce IV, 127 e segg. numerando le parti della Scena nomina anche le Torri: e vi fu chi avverti, che forse per far comparire la parte interior del teatro, si era soltanto espressa in questa tessera una parte sola della Scena, e propriamente la distegia descritta da Polluce IV, 129; ausserdem über Zweck und Einrichtung dieser Art von Tesseren überhaupt, p. X: che sì fatte tessere apparteneano a spettacoli, e i loro numeri dinotavano i luoghi divisi e chiusi nell' ultima gradazione, particolarmente per le donne e per gli forestieri. L'esser poi i numeri scritti con carattere Greco e con carattere Romano dimostra, come è noto per altro, che Pompei in quel tempo godea i diritti di Colonia Romana. Ueber die Beziehung der Zahlzeichen abweichend Romanelli Viaggio, P. I, p. 217, Anm.: I numeri XI, e XII (auf nr. 17) dinotavano il gradino assegnato nella seconda cavea a chi presentava la tessera; non essendovi bisogno nè per la prima, nè per l'ultima. Romanelli glaubt nämlich, dass beide Tesseren für das grosse Theater zu Pompeji bestimmt gewesen seien. Sonst ist er mit den Herculanensern der Ansicht, dass das halbkreisförmige Gebäude und die Inschrift sich auf tutta la cavea des Theaters beziehen. Anders Gell und Gandy, p. 272: the hemicyclia were probably the last rows next the orchestra, which in this theatre (dem grossen zu Pompeji) were wider than those above, and not, like them, divided by diverging lines of steps. Pollux mentions this as a part next the scene, and in the immediate vicinity of the orchestra. Gell's Deutung des Ausdruckes *ἡμικύκλια*, auf welche auch wir selbstständig verfallen waren, hat gewiss viel für sich, wenn auch die (schon von den Herculanensern, p. VIII, A. 11, angeführte) Stelle des Pollux, IV, 131 fl., durchaus Nichts beweist. Eine besondere Abtheilung in der Cavea muss doch durch jenen Ausdruck bezeichnet werden. Bei Romanelli's Meinung fällt die doch gar zu lakonische Kürze der Bezeichnung auf; auch der Umstand, dass gerade die Sitzreihen und nur sie angedeutet wären, zumal da es mehr als wahrscheinlich ist, dass sonst bei den Abtheilungen der Cavea, welche in Cunei zerfielen, diese

auch, und gar zwiefach (vgl. zu Taf. III, 15, u. IV, 16), auf den Tesserä angegeben wurden. Somit halten wir es für das Wahrscheinlichste, dass die Zahlen auf dieser Tessera sich auf den elften Platz der untersten Sitzabtheilung in einem der beiden Theater zu Pompeji beziehen. Was nun die Baulichkeiten auf der Vorderseite anbelangt, so ist es uns unmöglich, mit den Herculanensern in der halbkreisförmigen ausser den gradi auch cunei angedeutet zu finden. Dieses spricht aber für eine Darstellung der untersten Sitzabtheilung und weiter für unsere Auffassung der Inschrift. Dass der Thurm als Bühnendecoration zu fassen sei, ist eine Annahme, welche sich einem Jeden gewiss von selbst aufdrängt.

16. Tessera von Elfenbein (?), auf deren Vorderseite zwei durchaus ähnliche Figuren sichtbar sind und zwischen ihnen, nach Caylus, une palme droite, während die Rückseite zwischen dem Römischen Zahlzeichen X und dem entsprechenden Griechischen I die Inschrift ΑΔΕΛΦΟ (so!) zeigt. Nach Caylus, T. IV, Pl. LXXXVII, nr. 1.

Caylus will, p. 284 fl., die Darstellung der Vorderseite lieber auf Marc-Aurel und L. Verus beziehen, welche sich zuerst in die Herrschaft getheilt hätten, als auf die Aufführung der *Ἀδελφοί* des Menander, und die Zahlen auf der Rückseite lieber auf die zehnte Legion, welche unter der Herrschaft des Marc-Aurel und L. Verus in Griechenland in Quartier gelegen und sich der Tessera bedient habe, als auf die Sitzreihe oder auf den Platz auf der Sitzreihe im Theater. Dagegen bemerkt Millin Descript. d'une Mosaiq. ant. du Mus. Pio-Clém. à Rome, Paris MDCCCXXIX, p. 9, A. 1: sa conformité avec celle du musée de Portici (der folgenden unter nr. 17) prouve que c'est une marque pour la représentation des Adelphes de Ménandre, que Térence a imités; vgl. jedoch die Erkl. von nr. 17. Nach den Herculanensischen Akademikern (Pitt. d'Ercol., T. IV, p. VI, Anm. 4) non a drama, ma a gioco ginnico, o equestre piuttosto anche appartiene, dinotando forse *Ἀδελφώ* i due Castori, come anche l'abito delle due figure, che vi si vedono, a quelli conviene. Die Ansicht, dass die Tessera sich nicht auf das Theater beziehe, nimmt Magnin, a. a. O., p. 433, an, mit dem Zusatze: en effet, deux petites figures jumelles, qu'on voit au revers, n'ont aucune apparence scenique. Dieser Grund ist offenbar ganz nichtig. Warum sollten aber die Dioskuren, beide zusammen, oder einer von beiden (wie z. B. Kastor auf der Tessera bei Fabretti Inscr. ant., p. 530, nr. XXX) nicht eben so gut zur Bezeichnung einer Abtheilung im Theater haben dienen können, als z. B. Herakles im Syrakusischen Theater? — Die Beziehung der Inschrift und der entsprechenden Gestalten auf die Tyndaridae fratres (Ovid. Fast. V, 700) drängte sich auch uns auf. Der Mangel des Artikels in der ersteren befremdet auf einem solchen Denkmale nicht. Dass zu dem Bilde auf der Vorderseite die Inschrift auf der Rückseite passt, findet sich auch oben, Taf. III, γ und δ, und sonst öfters ganz sicher: ein Umstand, welcher der Erklärung in zweifelhafteren Fällen, wie hier und bei nr. 16, zur Richtschnur dienen muss. Bei der Deutung der Inschrift auf die *Ἀδελφοί* des Menander fällt es auf, dass der Name des Dichters fehlt. Auch wäre diese Tessera die einzige mit dem Namen des Schauspiels. Bezieht sich dieselbe, wie wir glauben, auf ein Gebäude für Spiele, so mögen die Bilder und die auf sie bezügliche Inschrift auf den Cuneus, die Zahlzeichen aber auf die Sitzreihe gehen. Raoul Rochette, der übrigens an die Komödie des Menander denkt, bezieht in den Mém. de Numism. et d'Antiq., p. 80 fl., nach Morcelli, dessen Schrift uns nicht zur Hand ist, in andern Fällen, wo der Cuneus durch Bild und Inschrift bezeichnet ist, die Zahlzeichen auf den Sitzplatz, was uns minder wahrscheinlich dünkt.

17. Tessera von Knochen, auf deren vorderer Seite sich eine Baulichkeit dargestellt findet, während die Rückseite zwischen den gleichbedeutenden Römischen und Griechischen Zahlzeichen *XII* und *IB* die Inschrift *AICXYΛOY* zeigt. Nach Pitt. d'Ercol., T. IV, p. III und X, Vign.

Auch in den Antiq. of Ionia, Vol. II, p. 25, Vign., und in Gell's und Gandy's Pompej., p. 232, Vign. Vgl. zu nr. 15. Die Baulichkeit anlangend, meinen die Herculanensischen Akademiker, a. a. O., p. XII, che rappresenta forse l'esterior veduta di un teatro, con una porta mezzo aperta, a cui si ascende per tre gradini. Ebenso Romanelli Viaggio, P. I, p. 216, Anm., und Gell und Gandy, p 271, diese mit Hinzufügung der Worte: and to the right of the latter seems marked a railing, of the common Pompeian form. Liesse sich nicht mit demselben Rechte eine an der Skene dargestellte Baulichkeit voraussetzen (vgl. unten)? Ueber die Inschrift *Αἰσχύλου* urtheilen die Akademiker, sie bezeichne wahrscheinlich, che il drama, il quale rappresentavasi, era una delle tragedie di questo poeta. Ihnen folgen Romanelli, a. a. O., Millin Descript. d'une Mos., a. a. O., und Raoul Rochette Mém., a. a. O. Ebenso schliesst Winckelmann Werke, Bd. II, S. 38, vgl. S. 173, aus jenem Namen, „dass an diesen Orten dessen Trauerspiele aufgeführt wurden." Dieses stellt Genelli Das Theater zu Athen, S. 31, Anm. 5, in Abrede, indem er meint, jene Tessera sei wohl Nichts als ein Einlasszeichen zu einer „akademischen Recitation" einer Tragödie des Aeschylos, zur Ergötzung der Litteraten, da an wirkliche Aufführung der Tragödien dieses Dichters in dem Theater zu Herculanum (Pompeji) nicht zu denken sei. Das Wahre ahnte zuerst (vielleicht nach Gell und Gandy, p. 273) Gau Les Ruines de Pompéi, P. IV, p. 56, Anm. 1: Mais ne serait-il pas possible que le théâtre eût été décoré des statues ou des bustes des auteurs dramatiques les plus célèbres, ainsi que cela s'est pratiqué plusieurs fois chez les modernes, et que l'on eût appelé sièges d'Eschyle ceux qui étaient voisins de l'image de ce poète? Vgl. jetzt Magnin a. a. O., p. 432: La tessère portant le nom d'Eschyle ne contient le titre d'aucun drame. Le nom seul de ce poète, on en conviendra, eût été une annonce bien vague, surtout si l'on songe au grand nombre de pièces qu'il a composées. Je crois plutôt que le mot *Αἰσχύλου* indiquait la région du théâtre où se trouvait un buste ou une statue d'Eschyle. Wir deuten Inschrift und Zahlzeichen wie zu nr. 16. Auch in den Cunei des Theaters zu Syrakus findet man den Namen im Genitiv, s. oben zu Taf. III, 15. Ganz seltsam Millin Descr. d'une Mos., p. 9, A. 1: Cette tessère a été donnée pour la douzième place sur le douzième banc. — Diese Tessera ist übrigens keinesweges, wie man gemeint hat, die einzige in ihrer Art; von zwei anderen ebenfalls mit der Inschrift *AICXYΛOY* versehenen, welche ich durch Autopsie kenne, befindet sich die eine in der Kestnerschen Sammlung in Rom, die andere in dem Herzoglichen Museum zu Parma. Diese habe ich nicht genauer untersuchen können, jene zeigt, was sehr bemerkenswerth ist, nicht allein oberhalb und unterhalb des Namens dieselben Zahlzeichen, sondern auch auf der Rückseite eine ähnliche Baulichkeit, nur dass hier ein Thurm mit Zinnen und mit einer Doppelthür, ohne Treppe, etwa in der Mitte der Tessera den Hauptgegenstand der Darstellung bildet, welche sich ganz wie eine Bühnendecoration ausnimmt.

18. Tessera von Elfenbein (?) mit einer glatzköpfigen komischen Maske auf der Vorderseite und den entsprechenden Griechischen und Römischen Zahlzeichen *Γ* und *III* auf der Rückseite. Nach Caylus, T. III, Pl. LXXVII, nr. II.

Vgl. nr. 21. Caylus, welcher die Tessera aus Rom durch Barthélemy erhielt, bemerkt p. 284: Cette représentation consacrée à la Comédie, sembleroit nous apprendre que les Tessères annonçoient quelquefois le genre du spectacle auquel on invitoit. Ebenso Millin Dictionn. des Beaux-Arts, T. II, p. 413. Dagegen Ch. Magnin a. a. O., p. 433, Anm. 1: Ce masque indiquait seulement, suivant moi, que ce billet d'entrée ne se rapportait ni au cirque, ni à l'amphithéâtre, mais au théâtre. Die Caylus'sche Ansicht hatten auch wir gefasst. Eine dritte Möglichkeit ist die, dass die Maske auf der Tessera sich auf eine gleiche Maske in dem Zuschauerraume bezog, welche etwa zur Bezeichnung eines Cuneus diente. Nimmt man dieses an und bezieht man weiter das Zahlzeichen auf der Rückseite auf die Sitzreihe, so enthält die Tessera eine genauere Bestimmung des Sitzplatzes, als es unter jenen Voraussetzungen der Fall sein würde. Und das ist wohl zu beachten.

19. Tessera aus Elfenbein, in Form eines Wasserthierchens, mit dem gleichbedeutenden Griechischen und Römischen Zahlzeichen Γ und III. Nach G. Fiorelli Monete ined. dell' Italia ant., Napoli 1845, p. 2.

Aus einem Grabe in Pozzuoli; wie sich denn Monumente dieser Art öfters in Grüften finden, vgl. nr. 21 und die Bemerkung von Akerblad Sopra due Laminetti di Bronzo, p. 22 fl. (auch bei Welcker Zeitschr. für Gesch. und Ausl. der alten Kunst, S. 258). Fiorelli hält das Thier für den gammarus (Plin. N. H. XXVII, 3) oder ἀστακός (Aelian. de nat. anim. VI, 22, VIII, 23) und bemerkt a. a. O., Anm. 3: bellissima parmi la scelta del gammarus a dinotar la terza fila Γ, per la simiglianza del nome dell' animale e quello della greca lettera, che pe' Romani di Pozzuoli trovavasi così latinamente tradotta. Dass diese immerhin scharfsinnig zu nennende Vermuthung das Wahre treffen könne, geben wir zu; vorausgesetzt, dass die Tessera wirklich die Form des gammarus habe, worüber wir nicht entscheiden können (auf den Münzen von Katana nimmt sich der gammarus nach Nöhden Specimens of anc. Coins of M. Grecia and Sicily, p. 29, zu Taf. 9, ganz anders aus). Wenn Fiorelli aber schreibt, diese tessera sei assai rara per le lettere scultevi, oder wenn es in der Revue archéol., Juill. 1844, p. 240, gar heisst: ce qui rend cette marque extraordinaire, c'est qu'elle est conçue en deux langues, so zeigen schon die vorhergehenden Nummern unserer Tafel, dass dem keinesweges so sei. Fiorelli meint, dass die Tessera für den Gebrauch in dem Amphitheater zu Puteoli gemacht sei. Dabei ist zu erinnern, dass es an diesem Orte auch ein Theater gab, obwohl zugegeben werden muss, dass die amphitheatralischen Spiele bei weitem den Vorrang hatten. Mag man nun an das Amphitheater oder an das Theater denken wollen, so steht, nach oben behandelten Analogien, die Vermuthung nahe, dass der Raum innerhalb des Gebäudes, auf welchen die Marke hinweist, ein gleiches Abzeichen gehabt haben möge. Nur müsste man in dem vorliegenden Falle, sofern man Fiorelli's Vermuthung billigt, zugeben, dass Bildwerk und Zahlzeichen gleiche Beziehung hatten, so dass die Tessera immer nur eine sehr allgemeine Angabe des Sitzplatzes enthalten hätte, auch wenn man lieber annehmen will, dass diese nicht die Sitzreihe, sondern den Cuneus angehe. Aber es steht gar sehr in Frage, ob sich die Tessera überall auf ein Amphitheater oder Theater beziehe. Die Zahl der Tesseren in der Form von Thieren oder Theilen von Thieren oder essbaren Sachen mit Zahlzeichen auf der Vorderseite oder noch mehr auf der platten Rückseite ist nicht gering, und solche Tesseren hat man gewöhnlich als für diejenigen bestimmt betrachtet, welche zu der unentgeltlichen Vertheilung von dergleichen zugelassen werden sollten.

20. Tessera aus Bronze, mit der Inschrift ΔΗΜΟΣΙΟΝ ΟΓΔΟΟΝ in Reliefbuchstaben und einem Thierkopf immitten dieser Wörter auf der Vorderseite, und mit einem Stern auf der Rückseite. Nach Antiq. of Ionia, Vol. II, p. 25, Vign.

Die Herausgeber erklären a. a. O., p. 43, die Inschrift durch admission to the eight Cuneus on the seats appropriated to the citizens. Ob die Tessera wirklich für ein Theater, ja überall für Spiele bestimmt war?

21. Tessera aus Elfenbein oder Knochen, mit einer tragischen Maske. Nach Boldetti Osservazioni sopra i Cimeterj de' s. Martiri, Roma MDCCXX, T. IV, L. II, nr. 42, auf p. 506.

Die Tessera gehört zu denjenigen, von welchen Boldetti, p. 508, sagt: in diversi Cimeterj ho trovate affisse con calcina fuori dei sepolcri per mero ornamento. Dass sie ursprünglich einen anderen Zweck hatte, unterliegt keinem Zweifel. Von einer Inschrift oder Zahlzeichen auf der Rückseite sagt der Herausgeber Nichts. Doch folgt daraus, wir wir glauben, das Nichtvorhandensein noch nicht, wenn dasselbe auch nicht ganz ohne Beispiel ist. Zur Erklärung vergleiche man die Bemerkungen zu nr. 18.

D. *Gesichtsvermummungen und Masken.*

a. Vermummungen des Gesichts, wie sie der Erfindung der eigentlichen Masken vorhergingen, und ähnliche.

Vgl. hauptsächlich H. C. E. Köhler Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkwürdigsten auf alten Denkmälern (aus den Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, T. II, besonders abgedruckt), St.-Petersburg MDCCCXXXIII, auch Müller Handb. der Archäol., §. 345*, 1. — Suidas u. d. W. *Θέσπις: καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτα ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰςήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας.* Semos von Delos bei Athen., XIV, p. 622, b, *Οἱ δὲ φαλλοφόροι, φησί, προσωπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσι, προπόλιον* (*προβόλιον*, Welcker z. Theognis, p. XC) *δὲ ἐξ ἑρπύλλου προτιθέμενοι, καὶ παιδέρωτας ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται, στέφανόν τε δασὺν ἴων καὶ κιττοῦ.* Maskenpflanze, Dioscor. Mat. med., IV, 107, Plin. Nat. Hist., XXV, 9, 66, Colum. R. r., VI, 17.

Taf. V.

1. Lampe aus Terracotta in der Form der Büste eines Bakchischen Wesens, vermuthlich des Silen, mit Weinlaub am Gesichte. Nach M. A. Caus. de la Chausse, Roman. Museum, T. II, Sect. 5, T. XIV.

Köhler a. a. O., S. 15: — „der Bart und der Knebelbart besteht aus einer Verzierung von Laubwerk, welches Weinblätter nachzuahmen scheint. An den Wangen und zwischen den Augen befinden sich ähnliche Blätter. Ob der Künstler zu dieser Vorstellung veranlasst wurde durch die uralte Gewohnheit grosse Pflanzenblätter ans Gesicht zu legen, oder ob seine Erfindung selbstständig war oder einen anderen Grund hatte, lässt sich nicht bestimmen." Dass keinesweges an eine rein aus der Luft gegriffene Erfindung eines einzelnen Künstlers zu denken sei, erhellt daraus, dass wir es hier sicherlich mit einem Wesen des Bakchischen

Thiasos zu thun haben — Silenslampen sind namentlich bekannt genug — und dass sich ein sehr ähnlicher Kopf eines Bakchischen Wesens auch sonst findet, vgl. Denkm. der alt. Kunst, B. II, H. 3, Taf. XXXI, nr. 344. Man könnte geneigt sein, zur Erklärung bekanntere bildliche Darstellungen von Wasserdämonen herbeizuziehen, in welchen diese mit Gewächsen ihres Elementes am Gesichte erscheinen. Doch dürfte es in Hinsicht auf die nächstfolgenden Monumente gerathener sein, eine Art von Vermummung anzunehmen, dergleichen ja gerade im Bakchischen Kreise besonders gebräuchlich war.

2. Silensgesicht mit je einem grossen Blatte an den Wangen. Geschnittener Stein. Nach der Kupfertafel zu Köhler's Masken, nr. 1.

Köhler a. a. O., S. 11: „Ein männlicher vorwärts gewandter Kopf mit einem Knebelbarte und ohne Angabe des Halses. Er trägt die bacchische Stirnbinde mit zwei Epheublüthen und den Epheukranz, von dem man vier grosse Blätter bemerkt. Von den Augenwinkeln an bedecken die Wangen zwei grosse Blätter, an denen deutlich die Aeste derselben oder ihr Gerippe, rainures, angegeben sind; sie lassen Nase, Mund und Kinn frei, indem sie noch ein Stück über letzteres herabreichen. Im Felde des Steins bemerkt man die Enden der Bänder, mit denen der Epheukranz und die beiden grossen Blätter der Pflanze Prosopis geknüpft waren." — Köhler äussert sich nicht darüber, auf welche Rollen oder welche Wesen sich dieses und die folgenden Monumente beziehen. Dennoch deutet bei nr. 2—6 der Glatzkopf und Anderes entschieden genug auf den Silen. So zwingt Nichts, an eine Vermummung zum Zweck des Bühnenspiels zu denken.

3. Desgleichen. Glasfluss. Nach Köhler's Kupfert., nr. 2.

Wenn dieses Monument eins ist mit dem bei Raspe Catal. de Tassie, Pl. XIX, nr. 914, abgebildeten, wie man nach S. 23, A. 55 der „Masken" schliessen muss, so muss eine der beiden Abbildungen nicht ganz genau sein. Die unserige stimmt vollkommen zu der Beschreibung Köhler's, S. 11: „Ein grösserer vorwärts gekehrter Kopf" — „Auf der Stirn trägt er eine breite Binde, die mit zwei Epheublüthen geschmückt ist. Ueber oder hinter dieser breiten Binde bemerkt man zwei ähnliche kleinere nahe an einander stehende Epheublüthen, von welchen aus sich eine schmälere Binde hinter das Haupt zieht. Er trägt einen Knebelbart und unterhalb der Unterlippe bemerkt man gerad herablaufende Streifen, um den Bart anzuzeigen. Ebenso wie am vorhergehenden Kopfe verdecken zwei grosse Blätter die Wangen und das Kinn. Im Felde und an den Seiten des Kopfes bemerkt man die Enden von Bändern."

4. Desgleichen. Glasfluss. Nach Köhler's Kupfert., nr. 8, und Raspe, Catal. de Tassie, Pl. XIX, nr. 911.

Maske eines kahlköpfigen Alten mit grossen Blättern an den Seiten, welche etwas auf dem Scheitel hat, „das einem Fliegen- oder Bienenkopfe ähnlich zu sein scheint"; deshalb von Winckelmann auf den *Ζεὺς ἀπόμυιος* bezogen, aber von Köhler, S. 13 fl., richtiger mit den vorher besprochenen Darstellungen zusammengestellt.

5. Desgleichen, nur mit gegitterter Leinwand statt der Blätter. Geschnittener Stein. Nach Köhler's Kupfert., nr. 6.

Vgl. auch La Chau et le Blond, Descript. des principal. Pierr. grav. du Cab. Orléans, T. I, Pl. LIX, und p. 234. Köhler, S. 12: „— mit dem Knebelbarte, ist mit Epheu bekränzt und scheint, oben auf dem Kopfe, drei nur angelegte Epheublüthen zu haben. Statt des Bartes, den an den vorhergehenden Köpfen zwei grosse Blätter bilden, trägt dieser an derselben Stelle einen Bart, ähnlich jenen Blättern, aber aus zwei Stücken feiner Leinwand, mit der an den Seiten herabhängenden, sauber an den Enden ausgezackten Binde, durch welche die Leinwand am Kopfe befestigt war. Diese Leinwand ist gegittert, und die Streifen mögen vielleicht die, in den frühern Zeiten als festlicher Schmuck am meisten gebrauchte, rothe und grüne Farbe auf weissem Grunde anzeigen."

6. Desgleichen. Geschnittener Stein. Nach Köhler's Kupfert., nr. 7.

Köhler, S. 12: „An beiden Seiten bemerkt man die Enden der Binde, an welcher der Epheukranz und die grossen Leinwandblätter befestigt waren, und auf dem Scheitel zwei nagelförmige Stücke, vielleicht nur flüchtig angedeutete Epheublätter."

7. Zwei weibliche Köpfe, zum Theil in einer Vermummung aus Leinwand. Wandgemälde. Nach Gell's Pompejana, New Series, Vol. II, Pl. LXXII.

Köhler, S. 13: „Eine sehr geschmackvolle Art solcher auf andere Weise mit Leinwand geschmückten Masken." „Es sind jugendliche Gesichter, deren Oberkopf, Schläfe, die ganze Stirn, Backen und Kinn mit dünner anschliessender Leinwand bedeckt sind. Lorbeerblätter sind auf beiden Seiten durch ein Stirnband gehalten, und an beiden Seiten des Gesichts hängen die faltigen Enden der Leinwand herab." Etwa Köpfe mit der von Pollux, X, 127, unter den *σκεύη τῆς γυναικωνίτιδος* erwähnten *παρωπὶς* oder einem Pendant zu der ebenda genannten *προσωπὶς καὶ ὡς ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης προσωπίδιον*, vgl. Hesych.: *προσωπεῖον, ἡ νῦν καλουμένη τῶν γυναικῶν προσωπίς*: schwerlich theatralisch.

8. Kopf mit einer unvollständigen Larve aus Baumrinde. Nach Raspe a. a. O., Pl. XXXIV, nr. 3687.

Das Original ist unbekannt. Der Abbildung liegt ein Schwefelabdruck der Stoschischen Sammlung, jetzt also wohl im K. Museum zu Berlin, zu Grunde. Köhler, S. 14: „Die Baumrinde umschliesst die Stirn, einen Theil der Backen bis an den Mund, und den untern Theil des Kinns. Es ist eine Maske, welche einen Theil des Gesichtes verdeckte und, wie andere Masken der Bühne, vielleicht das ganze Hintertheil des Kopfes einschloss. Eine runde flache Scheibe von Holz liegt oben auf dem Scheitel und vertritt die Stelle des Hutes." Vgl. Taf. XI, 2. Raspe hält die Scheibe für den Petasus und denkt an einen maskirten Mercuriuskopf. — Ueber Larven aus Baumrinde vgl. Vergil. Georg. II, 387. Köhler betrachtet dieselben, S. 10, mit Recht als Vorläufer der eigentlichen Masken von Holz (Prudent. contra Symmach. II, 546 fl.). Ob jedoch die Köhler'sche Ansicht über dieses Monument die richtige sei, lassen wir dahingestellt.

b. Masken.

Für die Erkenntniss der Charaktermasken des alten Drama, über welche Pollux, IV, 133 fll., schätzbare, aber nicht ausreichende Bemerkungen mittheilt, muss das Studium der genaueren Darstellungen von Schauspielern mit Masken, wie deren auf den folgenden Tafeln zu finden sind, den Ausgangspunkt bilden. Dass die dramatischen Masken nicht bloss das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten (Gell. N. A. V, 7, Phaedr. Fab. I, 7, Plin. N. H. VII, 54, Lucian. Anach. 23), zeigen schon mehrere Denkmäler dieser Tafel. Die Mehrzahl der genauer dargestellten Masken spricht für die

Ansicht, dass an den Masken das Weisse des Augapfels befindlich war und der Verlarvte bloss durch die für den Augenstern gelassene Oeffnung sah. Wenn hie und da Augensterne dargestellt sind (vgl. namentlich nr. 23 fll.), so möchten wir solche Denkmäler nicht als vollwichtige Belege für die gewiss richtige Ansicht betrachten, dass die Alten zuweilen noch weiter gegangen sein und der Maske sogar eine Iris eingefügt haben müssen (A. W. von Schlegel, Vorles. über dramat. Kunst u. Litteratur, dritte Ausg. von E. Böcking, Th. I, Leipzig 1846, S. 65). Aufsetzen der Maske, Taf. VI, 4, X, 1. Art die Maske zu tragen, wenn nicht gespielt wurde, nr. 51, nebst der Anm. Handhabe an der Maske zum bequemeren Tragen, etwa auch zum Aufhängen, Taf. VI, 2 (besonders deutlich bei dem Herakles). Maskenrepositorium, nr. 28, nebst Anm.

α. Tragödie und Satyrspiel.

Vgl. Taf. IV, 12, 21, VI, 1, 2, 3, 4, IX, 2, XII, 45. Der ὄγκος (τὸ ὑπὲρ τὸ πρόςωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδὲς τῷ σχήματι, Pollux, IV, 133) und die ἐπίσειστος κόμη (Lucian. Gall. C. 26) sind leicht zu erkennen. Nur muss man die bisherige falsche Ansicht von dem Onkos, als sei er ein „Haaraufsatz" oder eine „Form die Haare zu tragen", ganz aufgeben. Der Onkos besteht durchaus nicht aus Haaren. Wohl aber können die Haare an ihn angelegt sein, über ihn hinwallen, so dass er selbst durchaus nicht zum Vorschein kömmt. Und so finden wir es häufiger. Zuweilen jedoch gewahrt man trotzdem noch recht wohl die Spur vom Onkos. Was wir in der Schrift über das Satyrspiel, S. 68, Stephane genannt und als Stellvertreter des Onkos bezeichnet haben, dürfte in den meisten Fällen nichts Anderes als der nicht mit Haaren bedeckte, sondern über den Haaren liegende Onkos sein. — Grosse Schwierigkeiten aber hat es, ja manchmal ist es ganz unmöglich, bei bartlosen tragischen Masken zu entscheiden, ob sie Männern oder Weibern angehören sollen.

9—16. Acht Masken von einem Mosaikfussboden mit Scenen der Tragödie und des Satyrspiels. Nach Millin Descript. d'une Mosaïque ant. du Mus. Pio-Clément. à Rome, représentant des Scènes de Tragédies, Pl. II, III, IV, V.

Die Scenen der Tragödie und des Satyrspiels unten auf Taf. VII und VIII. Sehr rohe Arbeit. — Man hat diese Maskendarstellungen für getreue Copien wirklicher dramatischer Masken gehalten. Müller Götting. gel. Anz. 1821, S. 1234 fl. (zum Theil nach Millin): „Die auf Pl. 2. 3. 4 (nr. 9—14 unserer Tafel) sind ohne Zweifel tragisch, von dunkler und greller Färbung, offenem Mund, die Augenbraunen über dem innern Winkel hoch aufgezogen, die Augen selbst oft kreisrund (Millin fügt, p. 6, noch hinzu: qui laissent facilement entrer la lumière, mais qui, d'après la dimension du masque, ne peuvent être précisément en face de ceux de l'acteur; ce qui auroit été extrêmement gênant, s'il n'avoit pu voir aussi ce qui se passoit autour de lui par la bouche et par les narines!). Nur die Ueberlegung, dass die grosse Ferne der Zuschauer den grellen Ausdruck nöthig machte, kann diese Zerrbilder entschuldigen. Deutlich sieht man über der gewöhnlich dreieckigen Stirn den aufgethürmten Haarwulst, Onkos, der ebenfalls noch dazu diente, die Gestalt zu erhöhen. Die Haare haben alle Farben, nur nicht die natürlichen. Dagegen ist die siebente Maske von schönen Zügen; sie stellt einen Silen vor, den Epheu um den kahlen Scheitel, mit zierlich gelocktem Bart, und bezeichnet das Satyrspiel, wie die drunter stehenden von nichts sagenden aber regelmässigen Gesichtszügen die Komödie. Beide haben keinen Onkos und einen wenig geöffneten Mund, weil hier die volle aus der Höhlung der Maske hervor tönende Stimme minder tief und hohl klingen durfte." Um zuerst über die in den letzten Worten enthaltene, auch von Gerhard Beschreib. der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 209 fll., geäusserte Meinung zu sprechen, so müsste es schon an sich auffallend erscheinen, wenn eine der Masken auch auf die Komödie Bezug hätte. Ausserdem würde man sehr irren, wenn man den wenig geöffneten Mund als etwas Charakteristisches der komischen Masken ansehen wollte. Schon Millin bemerkte, freilich mit einem peut-être, dass die Maske nr. 16 weiblich sei; vgl. p. 7 fl.: — la couleur de la coiffe est bleue. La bandelette est rouge et terminée par des glands, c'est-à-dire, des globules ovoïdes, qui étoient d'un bois un peu plus lourd ou qui contenoient un peu de plomb. On appeloit ces glands roïscoi: leur couleur jaune doit faire supposer qu'ils étoient dorées. Die Sache ist ganz unzweifelhaft; und damit, so wie mit dem ganzen Ausdrucke der Maske, hängt die Kleinheit der Oeffnung des Mundes zusammen. Man beachte, um hier nur auf das Zunächstliegende hinzuweisen, nr. 18, 26, 31, 32, 35, 36, die weiblichen Masken unter nr. 27, 28 und 37. So könnte man etwa annehmen, dass die Maske nr. 16 die einer weiblichen Rolle aus der Tragödie oder aus dem Satyrspiele sei. Aber diese Annahme kann nur dann auf die genügende Wahrscheinlichkeit Anspruch machen, wenn nachgewiesen wird, dass alle übrigen Masken wirkliche theatralische sind. Die Silensmaske, nr. 15, könnte allerdings in das Satyrspiel gehören. Wir wollen auf den „wenig geöffneten Mund", welcher jedenfalls mit den „schönen Zügen" zusammenhängt, kein zu grosses Gewicht legen, wenn wir auch keinesweges einsehen, warum die Stimme des Silen „minder tief und hohl klingen durfte", als die der Bühnenpersonen der Tragödie im Allgemeinen. Aber Silen ist ja auch ein Wesen des Bakchischen Thiasos, und diese Maske kann zunächst als allgemein Bakchische zu betrachten sein. Was dann die Masken nr. 9—14 anbelangt, welche ausser Millin und Müller auch Gerhard als der Tragödie angehörend betrachtet, so kann bei nr. 10, 12 und 14 von dem Onkos durchaus nicht die Rede sein. Vielmehr ist das keinesweges hoch aufgethürmte Haar über der Stirn mehr oder minder deutlich gescheitelt. Auch bei nr. 9 springt das σχῆμα λαβδοειδὲς nicht eben in die Augen. Freilich spricht der Umstand, dass der Onkos fehlt, noch keinesweges entschieden dagegen, dass die betreffenden Masken bestimmte tragische sein könnten; aber dass sie es wirklich seien, ist nicht nachzuweisen und auch an sich nicht wahrscheinlich. Bei nr. 14 hätte überdies die Bekränzung Anstoss erregen sollen, welche zunächst zu der Annahme einer Bakchischen Maske führen muss. Ja wer wird sagen wollen, dass das, was an den Masken nr. 11 und 13 sich wie der Onkos ausnimmt, mit Sicherheit darauf deute, dass diese Masken getreue Nachbilder von wirklichen Masken der tragischen Bühne seien? — Die meisten der obigen Masken sind wesentlich, namentlich auch was die unnatürlichen Farben anbelangt, als Phantasiebilder zu betrachten, auf welche ganz specielle Schlüsse zu bauen, mehr als misslich ist. Vgl. noch zu nr. 31—36.

17. Männliche Maske in der Hand der Melpomene. Von der Marmorstatue bei Guattani Monum. antich. ined., MDCCLXXXIV, Ottobre, T. II.

Ueber die künstlich gedrehten Haarflechten an dieser Maske und einigen unter den folgenden vgl. Feuerbach Vatic. Ap., S. 349. Die vorliegende Maske zeigt nebst anderen deutlich, dass die „zierlich symmetrischen Locken" keinesweges als charakteristische Eigenthümlichkeit der weiblichen Masken zu betrachten sind, wie Urlichs Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, IV, S. 191, meint. Ueberall merke man in Betreff der personae in tragoediis, was Servius z. Verg. Aen., X, 832, von ihnen sagt: videmus similes in utroque sexu quantum ad ornatum pertinet capitis.

18. Weibliche Maske von einer bemalten Vase. Nach Peintures, Vases et Bronzes antiques de la Malmaison,

décrits et publiés par M. Alex. Lenoir, gravés par M. N. X. Willemin, Paris 1810, Livr. I, Pl. V.

19. Vermuthlich männliche Maske von einem geschnittenen Steine. Nach Raspe Catal. de Tassie, Pl. XXXIV, nr. 3669.

20. Marmormaske. Nach Mus. Borbon., Vol. XI, T. XLII, nr. 4.

Nach Finati di misura presso che maggior del naturale und all' uso di decorare e d'illuminar le fontane bestimmt. — Vgl. Poll. IV, 136: ὁ δ' οὖλος (νεάνισκος) ξανθὸς ὑπέρογκος· αἱ τρίχες τῷ ὄγκῳ προςπεπήγασιν· ὀφρῦς ἀνατέταται, βλοσυρὸς τὸ εἶδος, aber auch IV, 140 (unter nr. 24).

21. Vermuthliche Pantomimenmaske von einer Lampe aus Terracotta. Nach Lucerne d'Ercolano, T. XXXV, nr. 2.

An eine Pantomimenmaske denken auch die Ital. Erklärer, p. 174, A. 6, und Masken dieser Art werden gewöhnlich so gedeutet, wobei jedoch zu bemerken ist, dass diese Deutungen keinesweges durchgängig sicher stehen dürften. Das πρόςωπον συμμεμυκὸς der Pantomimen ist aus Lucianus de saltat., C. 29, bekannt. Ganz sicher gehört hieher die Maske auf dem Kopfe der Polyhymnia in der Statue bei Clarac Musée de Sculpture, T III, Pl. 525, 1085.

22. Maske auf den Händen eines jungen Mannes. Von einem Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. I, T. XXII.

Auch in Pitt. d'Ercol., IV, 40. Deutungen der Gesammtdarstellung, welche sich wohl auf die Einübung zu einer Tragödie bezieht, geben Böttiger Opusc. lat., p. 306, und besser Feuerbach Vatic. Ap., S. 353, aber auch dieser ohne daran zu denken, dass das Gemälde nicht vollständig erhalten ist. Unterhalb der Maske gewahrt man einen Theil eines Gestelles für dieselbe.

23. Auf der Wand gemalte Maske. Nach Pitt. d'Ercol., T. IV, p. 23, Vign.

Vgl. p. 355 fl.: — è di una tinta bianca: ha i capelli biondi, e l'ornamento, che gli stringe e circonda, a color d'oro.

24. Desgleichen. Nach Pitt. d'Ercol., T. IV, p. 30, Vign.

Vgl. p. 357: la maschera è gialla con capelli di colore oscuro. Die Farben entsprechen denen der männlichen bartlosen Maske auf Taf. IV, nr. 12. Aber weit mehr passt zu unserem Bilde die von Pollux, IV, 140, beschriebene weibliche Maske: ἡ δὲ κατάκομος ὠχρὰ μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρόν, τὸ δὲ χρῶμα ἐκ τοῦ ὀνόματος. Freilich wird der Onkos und das Haar daran nicht erwähnt. Aber folgt daraus, dass jener dieser Maske überall gefehlt habe?

25. Desgleichen. Nach Pitt. d'Ercol., T. IV, p. 73, Vign.

Nach p. 360: colorita al naturale.

26. Weibliche Maske. Wandgemälde. Nach Pitt. d' Ercol., T. IV, p. 19 Vign. —

Auch im Mus. Borbon., IV, B. Vgl. Pitt., p. 355: la maschera è di una tinta dilicata, con capelli biondi, e con panno, o beretta di color bianco; und dazu Anm. 15: Sembra esser tragica; e da qualche indicazione di orecchini, che si vede fra i capelli, e dalla dilicatezza del colorito, potrebbe dirsi di donna. Dass die Maske weiblich sei, unterliegt wohl keinem Zweifel; eher könnte man die Meinung beanstanden, dass sie in die Tragödie oder überall in das Drama gehöre.

β. Komödie.

Vgl. auch Taf. IV, 9, 11, 18, IX, 7, X, 1. Um mit Platonios περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν zu reden: ὁρῶμεν τὰ προςωπεῖα τῆς Μενάνδρου κωμῳδίας τὰς ὀφρῦς ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατ' ἀνθρώπων φύσιν. — Dass jedoch auch in der älteren Komödie solche Frazzen vorkamen, zeigen die dahin gehörenden Darstellungen auf Taf. IX u. A. Selbst über die dem wirklichen Leben angehörenden Personen der alten Attischen Komödie heisst es bei Pollux, IV, 143: τὰ τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας (πρόςωπα) ὡς τὸ πολὺ τοῖς προςώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο

27. Masken aus einer Handschrift des Terentius in der Bibliothek des Vatican zu Rom. Nach Seroux D'Agincourt Histoire de l'Art par les Monumens, T. V, Pl. XXXV, 2.

Die Handschrift gehört nach D'Agincourt, T. II, p. 57 des Textes, in das Ende des achten oder den Anfang des neunten Jahrhunderts. Mehr über die Miniaturen zu Taf. X. Diese Handschrift des Terentius zeigt vor einer jeden Komödie eine bildliche Darstellung von Masken in einem Repositorium, ganz ähnlich wie die unter nr. 28 berücksichtigte Pariser Handschrift des Terentius. D'Agincourt hat eine Auswahl von Masken aus verschiedenen Bildern gegeben. Man meint gewöhnlich, dass eine jede Maskentafel die bei der Aufführung der betreffenden Komödie gebrauchten Masken enthalte. Diese Masken darzustellen, ist gewiss auch die Absicht des ersten Miniaturmalers gewesen; jetzt lässt sich aber ein genaues Entsprechen der Masken und der Schauspieler nicht mehr durchgängig nachweisen, ja in mehreren Fällen stimmt nicht einmal die Zahl der Masken zu der der Schauspieler. Die Fackel findet sich bei den Masken vor dem Phormio.

28. Masken in einem Repositorium aus einer Pariser Handschrift des Terentius. Nach Mme Dacier Les Comédies de Terence, traduites en François, Éd. III, T. I, Amsterdam MDCXCIX.

Das Miniaturbild vor der Andria. Der Pariser Codex stammt nach M. A. Champollion Paléographie des Classiques latins d'après les plus beaux Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Paris, P. 1839, p. 33, aus dem neunten Jahrhundert. Champollion giebt auf Pl. IV ein getreues Facsimile von einem Bilde aus dem Eunuchus. Dass die Abbildung der einzelnen Masken bei der Dacier nicht ganz genau sei, braucht kaum bemerkt zu werden. Doch dürfte sie der in den älteren Werken mit den Miniaturen des Römischen Codex keineswegs nachstehen, mit welcher sie im Allgemeinen übereinstimmt, nur dass die Reihenfolge und Richtung der Masken gerade die umgekehrte ist, wahrscheinlich bloss durch Schuld des modernen Künstlers. Die Ausgabe des Werkes der Dacier mit den Kupferstichen von Bernart Picart, welche Champollion, p. 34, anführt und belobt, war uns nicht zugänglich — Wir haben diese Abbildung ganz besonders deshalb mitgetheilt, weil man mehrfach der Meinung gewesen ist, dass dieses und die entsprechenden Bilder in den Handschriften des

Terentius Nachbildungen einer Art von gemalten Komödienzetteln (tableaux-affiches) seien, welche man bei dem Eingange des Theaters aufgehängt habe, ut spectatores hanc picturam in theatri aditu propositam intueri, et quot senes, quot adolescentuli, quot meretriculae, quomodo moratae, ex ipsa personarum forma statim intelligere possent; vgl. Caylus Rec. d'Antiq., T. V, p. 245, Böttiger Opusc. lat., p. 228, Anm., Millin Descr. d'une Mos., p. 9, Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXIV, p. 430; auch Clarac Mus. de Sculpt., T. II, P. I, p. 426. Inzwischen müssen wir unseres Theils diese Ansicht bezweifeln. Das was man als cadre, en forme d'édicule, orné de colonnettes et surmonté d'un fronton bezeichnet, dürfte schwerlich etwas Anderes sein als eine Art von Repositorium. Somit kann man höchstens etwa aus diesen Bildern lernen, dass man auch die Theatermasken in solchen Repositorien aufbewahrte; wie ja längst bekannt ist, dass die Wachsmasken der Vorfahren in armariis aufgestellt wurden (Plin. N. H. XXXV, 2, 2).

29 u. 30. Büsten und Köpfe aus einer Handschrift des Terentius in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Nach A. Mai Ad P. Terentium Commentationes et Picturae ined., Mediolani MDCCCXV, Taf. 2 und 3.

Nr. 29 vor den Adelphi, nr. 30 vor dem Phormio. Diese Bilder und das auf Taf. X, nr. 9, sind dem Ambros. Codex eigenthümlich, wie Mai, p. 13, bemerkt, nach dessen Urtheil der Codex saeculo circiter IX geschrieben ist. Vgl. Mém. de l'Inst. Royal de France, T. VII, p. 86: M. Mongez a observé que les masques des personnages du sexe masculin avoient la bouche béante, et que ceux des femmes l'avoient seulement entr' ouverte (vielmehr ganz geschlossen); und p. 87: Il auroit été difficile, peut-être même impossible, aux acteurs qui jouoient les rôles de femmes, de contrefaire leur voix pendant le cours d'une tragédie entière: il falloit donc un moyen extérieur de changer leur voix pour imiter celle des femmes. On trouva ce moyen dans le reserrement de la bouche des masques affectés à ces rôles; et de là vient que, dans les peintures réproduites par M. Mai, ces masques ont la bouche seulement entr' ouverte. L'usage des masques modernes travaillés de même nous fait connoître ce changement dans la voix de ceux qui les portent. Ueber die Sache mehr vor den Komödienfiguren, zu Taf. IX. Hier nur noch die Bemerkung, dass unter den von Mongez ausschliesslich für weiblich gehaltenen Köpfen aller Wahrscheinlichkeit nach auch einige von jungen Männern vorauszusetzen sind.

31—36. Sechs Masken von einem Mosaikfussboden mit einer Komödienscene. Nach Millin's Atlas pour servir au Voyage dans les Départ. du Midi de la France, Pl. XXXIII.

Die Komödienscene: Taf. XII, nr. 15. Millin hält Voy., T. II, p. 238, die Masken für die des personnages qui paraissoient dans cette comédie. Er setzte also bei den Mosaikbildern eine ähnliche Praxis voraus, wie die in den Miniaturen des Terentius beobachtete. Und das ist gewiss an sich recht passend. Aber die Maske nr. 33 ist wahrscheinlich die des Silen. So haben wir wohl auch in Betreff der anderen zunächst an Bakchische zu denken, wenn auch alle dem allgemeinen Eindruck nach als komische passiren könnten. Unsere Masken sind demnach, was ihre Beziehung zu den anderen Darstellungen desselben Werkes anbelangt, genau mit denen unter nr. 9—16 zusammenzustellen. Diese Bakchischen Masken neben Bildern von theatralischen Vorstellungen haben ganz dieselbe Berechtigung und Bedeutung, wie diejenigen, welche wir auf Taf. IV, nr. 4, und Taf. IX, nr. 15, auf der Bühne finden.

37. Drei Masken, darunter eine weibliche, auf einem Reliefbruchstück. Nach Mus. Borbon., Vol. XIII, T. XXI, nr. 2.

Man merke auf die öfters deutlich wiederkehrende (nr. 42, 44, 45, Taf. XI und XII) trichterförmige Oeffnung des Mundes bei den männlichen Masken, von welcher man gemeint hat, dass sie zur Verstärkung der Stimme gedient habe, vgl. noch Hölscher De Person. Usu, p. 51 fl. Aber warum findet sich jene Oeffnung nicht auch an den Masken der Tragöden, bei denen es doch hauptsächlich auf Stärke der Stimme ankam? Mongez stellt in den Mém. de l'Instit. National de France, T. V, p. 89 fll. (vgl. auch Mém. de l'Inst. Royal, T. VII, p. 85 fll.) bei den Masken überall den Zweck der Verstärkung der Stimme in Abrede. Ebenso, dem Vernehmen nach, Chladni in der Cäcilia, Heft 22. Vgl. schon Böttiger Opusc. lat., p. 227, Anm. **. — Ausserdem sind bei jenen beiden Masken Tücher und Binden um das kurze krause Haar und dieses selbst zu beachten. Am meisten passt unter den von Pollux erwähnten Masken, wenigstens zu der einen, die des *Λυκομήδειος*, IV, 145. — Hinter der betreffenden Maske gewahrt man ein Stück von einem Baume. Das Gebäude hält Finati für ein Theater. Ob ein Dionysostempel?

38. Männliche Maske von einem Bronzegeräth. Nach Mus. Borbon., Vol. IX, T. LX, nr. 2.

Man beachte die grosse Oeffnung im unteren Theile der Maske, „wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten" (A. W. von Schlegel Vorles. über dramat. Kunst und Litterat., Ausg. III, Th. I, S. 247, Anm.). Andere Masken dieser Art: nr. 43 und Taf. XI, XII und A, hie und da. Gewiss eine Sclavenmaske.

39 u. 40. Männliche Masken aus Terracotta. Nach Mus. Borbon., Vol. VII, T. XLIV, nr. 3 und 2.

Nach Quaranta z. Mus. Borbon., p. 4, ist die Grösse beider Masken, due terzi meno della naturale; was schon allein zur Genüge gegen den Gebrauch auf dem Theater (Böttiger Opusc. lat., p. 232, Anm., Hölscher De Person. Usu, p. 57 fll.) spricht. Ueber die Bestimmung dieser und ähnlicher Masken aus Terracotta Vermuthungen bei Quaranta, und früher bei Caylus Rec. d'Antiq., T. I, p. 146 fl. (vgl. auch T. III, p. 279 u. 284), und Dodwell Classic. and topogr. Tour, Vol. I, p. 444 fl. — Beide Masken haben besonders viel individuell Charakteristisches. Quaranta bezieht nr. 39 auf den *Ἑρμώνειος* (Poll. IV, 144: *ὁ δὲ Ἑρ. ἀναφαλαντίας, εὐπώγων, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, τὸ βλέμμα δριμύς*), nr. 40 auf den *ἡγεμὼν πρεσβύτης* (Poll., a. a. O.). Jenes nicht übel, wenn auch vielleicht eine der von Poll. IV, 149, erwähnten Sclavenmasken zu erkennen sein sollte. Aber nr. 40 ist gewiss die Maske des *ἡγεμὼν θεράπων*, worüber Poll. IV, 149: *ὁ δὲ ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέτακε τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον.* Die *σπεῖρα τριχῶν* findet sich auch bei nr. 44, 45, 46 und anderswo deutlich angegeben. Von den Sclavenmasken wird es mehrfach erwähnt, dass sie *διάστροφοι τὴν ὄψιν.*

41. Männliche Marmormaske. Nach Mus. Borbon., Vol. XI, T. XLII, nr. 5.

Nach Finati di misura presso che maggior del naturale und per getto di acqua bestimmt, giacchè esiste nella sua parte concava qualche avanzo di tubo, dal quale sgorgava l'acqua.

42. Zwei männliche Masken auf einem geschnittenen Steine. Nach Lippert's Daktyliothek, Suppl., Abth. II, nr. 415.

Die Maske links wohl mit nr. 40 zusammenzustellen. Die rechts, welche sich auf Gemmen häufiger findet, gehört nebst der auf Taf. IV, 18, wohl einer glatzköpfigen Figur an, wie deren mehrere auf Taf. XII mitgetheilt sind.

43. Männliche Maske auf einem geschnittenen Steine. Nach Lippert, Suppl., II, nr. 409.

Ein σφηνοπώγων, wie es scheint, aber sonst nicht zu Poll. IV, 145 passend. Auch wohl nicht mit der Hauptfigur auf Taf. XI, 1, zusammenzustellen. Eher mit nr. 40.

44. Männlich maskirter Kopf auf einem geschnittenen Steine. Nach Cades Impr. gemm., Cent. VI, nr. 18.

Nach E. Braun col pedo sulla spalla (?). Wohl der ἡγεμὼν θεράπων.

45. Männliche Maske auf einem geschnittenen Steine. Nach Lippert, Suppl., II, nr. 408.

Gewiss der ἡγεμὼν θεράπων.

46. Desgleichen. Nach Lippert, Scrin. mill. I, P. 2, nr. 512.

Aehnliche Masken auf Taf. XI, 1 u. 3, Taf. XII, 1, und anderswo.

47. Desgleichen. Nach Lippert, Suppl., II, nr. 413.

Vgl. auch Raspe, Catal. de Tassie, T. XXXIV, nr. 3702, welcher richtig bemerkt: Caractère de Polichinelle. Ueber die Adlernase: Panofka in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. in den Rheinl., VII, S. 92 fl. Dem κόλαξ und παράσιτος eigen: Poll. IV, 148. Vgl. Taf. XII, 11, 12, 13.

48. Desgleichen. Nach Lippert, Scrin. mill. I, P. 2, nr. 514.

Vgl. etwa Taf. XI, 11.

49. Desgleichen. Nach Lippert, Scrin. mill. I, P. 2, nr. 513.

Passt in mancher Beziehung wohl zu Poll. IV, 147: ὁ δὲ οὖλος νεανίσκος καλὸς καὶ νέος, ὑπέρυθρος τὸ χρῶμα· αἱ δὲ τρίχες κατὰ τοὔνομα· ὀφρῦς ἀνατέταται, καὶ ῥυτὶς ἐπὶ τοῦ μετώπου μία. Wenn nur nicht der verhältnissmässig weit geöffnete Mund Bedenken erregte.

50. Desgleichen. Nach Lippert, Suppl., II, nr. 410.

51. Kopf mit hinaufgezogener und über den Hintertheil gelegter weiblicher Maske. Nach einem Abdrucke von einem geschnittenen Steine des Berliner Museums.

Diese Art die Maske zu tragen finden wir neben der gewöhnlicheren, sie mit den Händen zu halten, bei Schauspielern, welche nicht gerade spielen und es sich deshalb in Betreff des Tragens der Maske bequemer machen können, vgl. Taf. XII, 45, VI, 1 und VI, 2 u. 3. Den Gebrauch des wirklichen Lebens nachahmend trägt auch die Melpomene auf Taf. IX, 2, die Maske so auf dem Kopfe, während sie in anderen Darstellungen die Maske in den Händen oder neben sich hat. Gegen den falschen Schluss, welchen Böttiger aus ähnlichen Bildwerken über die Einrichtung der Masken zog (Opusc. lat., p. 231, Anm. **, vgl. p. 310, Anm.), hat schon Hölscher De Pers. Usu, p. 32 fl., gesprochen. — Das Gesicht der vorliegenden Maske hat Aehnlichkeit mit dem der mittelsten Person auf dem Wandgemälde Taf. XI, nr. 5. Tölken beschreibt in dem erklär. Verzeichn. der ant. Steine der K. Pr. Gemmensamml., Kl. VI, nr. 194, S. 363, die Darstellung so: „Komischer Kopf einer Alten mit einer wehklagenden Maske über der Scheitel." Sehr merkwürdig wäre die Alte. Bei einer jüngeren weiblichen Person liesse sich sehr wohl an die Muse denken: denn auf Erklärungen, wie sie Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXIV, p. 261, über ähnliche Darstellungen aufstellt, wird man sich nicht gern einlassen. Auffallend ist auch die Aehnlichkeit zwischen dem Profil der Maske und dem des Kopfes. Doch möchten wir auch hierauf nicht so ohne Weiteres Schlüsse bauen.

52. Weibliche Maske auf einem geschnittenen Steine. Nach La Chau et Le Blond Descr. des princip. Pierres grav. du Cab. Orléans, T. I, Pl. 65.

Nach dem angef. Werke, p. 234, une vieille femme. Der Schmuck (aus Perlen?) würde übrigens nicht nothwendig auf ein Weib deuten, da derselbe sich in ganz ähnlicher Weise auf einem anderswo herauszugebenden Vasenbilde selbst bei einem Komödiensclaven findet.

c. Halbmaske Bakchischer Vermummungen.

53. Brustbild eines Jünglings mit epheubekränzter Halbmaske auf dem Scheitel neben dem Brustbilde einer epheubekränzten, vorn entblössten Kitharspielerin. Wandgemälde. Nach Pitt. d'Ercolano, T. IV, T. XXXV.

Die Halbmaske bezweifelt mit Unrecht Böttiger, Opusc. lat., p. 231, A. **. Freilich kennen auch die Hercul. Akademiker (p. 165 fl., A. 3), welche gar an eine Maske für den Gebrauch des täglichen Lebens (vgl. oben, zu nr. 7) denken, nichts Aehnliches. Aber in dem Werke: Serie di Mascheroni cavati dall' antiche, Roma 1781, findet sich auf Taf. 16 eine ganz ähnliche Halbmaske, eines Pan mit Widderhörnern, abgebildet. Dies bestärkt die Vermuthung, welche sich beim Anblick unseres Wandgemäldes von selbst bietet, dass der Jüngling ein Bakchant, Bakchischer Komast sei. Ob ähnliche Halbmasken — natürlich auch den Hinterkopf bedeckend — auch von Schauspielern getragen wurden, wissen wir durch Schriftstellerzeugnisse nicht. Betrachtet man jedoch Masken wie nr. 38 und die ähnlichen, so erscheint es keineswegs unglaubhaft. Und in der That befindet sich in der Campana'schen Terracottensammlung zu Rom der Kopf eines Komikers mit einer solchen Halbmaske. Da diese auch eine Habichtsnase hat, kann das Monument vollständig mit dem Pulcinella der heutigen Neapolitanischen Volksbühne zusammengestellt werden.

E. *Scenen, einzelne Figuren und Costüme aus den verschiedenen Arten des Drama.*

a. Satyrspiel.

Vgl. auch Taf. VIII, 11.

Taf. VI.

1. Vorübungen zu einem Satyrspiel. Schauspieler, Choreuten, Flötenbläser und Dichter als Chorlehrer oder Chorlehrer; auch eine dienende Person. Mosaik. Nach Mus. Borbon. Vol. II, T. LVI.

Mit den Farben bei Raoul-Rochette und Bouchez, Pompéi, Choix d' Édifices inéd., P. I, Pl. XIX, vgl. p. 28 (nicht zur Hand), und in Gell's Pompej. New Series, Vol. I, Pl. XLV, vgl. p. 175 und Vol. II, p. 115. Ueber eine colorirte Copie von Ternite Gerhard im Schorn'schen Kunstbl., 1828, nr. 49, S. 196. Die Abbildung im Mus. Borbon. ist nicht ganz genau, wie schon im Bullett. d. Inst. arch., 1833, p. 21 fll., bemerkt ward: auf dem Gestelle am Boden liegen nur zwei Masken, die hintere mit reichem, nach rechts lang herabwallenden Haare, und diese Maske fasst der sitzende διδάσκαλος mit der rechten Hand an dem Haare über der Stirn. Dieser nun hat einen Stab, nicht um damit den Takt zu schlagen (Becchi z. Mus. Borbon., Vol. I, T. I, p. 6), auch nicht „als Scepter zur Verwaltung der Polizei über das Theaterpersonal" (Berliner Kunstbl., 1828, S. 19), sondern entweder, weil er als dem Gelehrtenstande angehörend bezeichnet werden soll, oder, noch wahrscheinlicher, weil er ein Greis ist, wie denn solche Chorlehrer regelmässig als bejahrte Männer dargestellt werden, vgl. Taf. XI, 45. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, aus welcher er die beiden vor ihm stehenden, an Schurz und Maske leicht zu erkennenden Choreuten überhört (Berl. Kunstbl., a. a. O.), oder vielmehr überhört hat. Letzteres erhellt daraus dass die Rolle nicht mehr aufgeschlagen ist und dass der Greis die eine der vor ihm liegenden Masken fasst, natürlich um sie einer anderen Person zu übergeben, welche nun an die Reihe kommen soll; und zwar einem Schauspieler, denn die Maske ist ganz entschieden die einer Bühnenperson. Dieser Schauspieler ist aber kein anderer als die hinter dem Flötenbläser stehende Person. Man nimmt freilich gewöhnlich an, dass diese Figur einen Diener vorstelle, welcher den Flötenbläser ankleide; allein, ganz abgesehen davon, dass dieses gerade während des eifrigen Blasens höchst seltsam sein würde, so spricht auch die Kleidung des Mannes ganz entschieden für unsere Ansicht, indem sie durchaus derjenigen gleicht, mit welcher der hinter dem Rücken des Chorlehrers eben angethan wird. Jener Mann schiebt entweder den eifrigen Flötenspieler zur Seite, der jetzt etwa zu blasen aufhören soll, oder bahnt sich zwischen dessen Rücken und der Säule einen Weg, um auf seinen Platz vor dem Greise zu kommen. Unmittelbar nach ihm wird der abgehört und eingeübt werden, welcher sich jetzt ankleiden lässt und dem die Maske auf dem höheren Gerüste zuzugehören scheint. Die dritte Schauspielermaske, die des Silen, lässt noch auf einen dritten Schauspieler schliessen, wenn man nicht etwa annehmen will, dass die Rolle des Silen von einem der beiden schon genannten Schauspieler noch neben der anderen gegeben werden solle, und dann am wahrscheinlichsten von dem ersterwähnten; wofür das Zusammenliegen der Masken zu sprechen scheinen kann. Als der dritte Schauspieler würde aber nicht die Person zu betrachten sein, welche dem an zweiter Stelle erwähnten beim Ankleiden behülflich ist, indem jene Person, auch nach der Tracht zu urtheilen, ein blosser Diener sein dürfte; sondern man müsste annehmen, dass der Schauspieler noch nicht eingetreten sei, weil er noch lange nicht an die Reihe kommen wird: in welchem Falle auch die Vermuthung frei stände, dass die beiden Choreuten nicht den ganzen Satyrchor repräsentiren sollen, sondern dass an eine partielle Einübung der Chorpersonen zu denken sei, ähnlich wie unter nr. 2. — Bemerkenswerthe Farben nach dem colorirten Bilde bei Gell. Da dieses mehrfach nicht mit den Notizen Gerhard's und denen, welche ich mir an Ort und Stelle machte, übereinstimmt, so werde ich die Abweichungen in Klammern angeben. Die zottigen Schurze der Choreuten ohne Phallos und Schwanz (Satyrsp., S. 156 fll.) sind bläulich und weisslich (nach Gerhard bloss weiss; nach meinen Notizen ist der Schurz des Choreuten zumeist nach links bunt, und zwar grün, gelblich, bläulich, weisslich gestreift, der des anderen weisslich, mit zwei grösseren gräulichen Stellen) an der Maske des einen Bart und Wangen violett (braunröthlich), die aufstrebenden Haare über der Stirn (Satyrsp., S. 155, welche auch für Federn gehalten werden können, vgl. Gerhard Ueber die Kunst der Phönicier, Berlin 1848, S. 29, zu Taf. III, 5 und 7) mehr röthlich. Von den übrigen Masken hat die des Silen das Gesicht mit Inbegriff der Stirn hellroth (Satyrsp., S. 70; nach meinen Notizen ist die Gesichtsfarbe dunkelbräunlich), den Bart grau, das Haar zu den Seiten des Gesichts und der Glatze aber bräunlich (ich notirte mir nur weisslich graue Haare); die daneben liegende, anscheinend weibliche, blondes (schwarzbraunröthliches) Haar und zarte, etwas fahle (weissliche) Gesichtsfarbe; die auf dem hohen Gerüste, braunes Haar (ähnliches wie die letzterwähnte) und gesunde Gesichtsfarbe mit dunkelrother Wange. Die Chitonen der beiden Schauspieler sind hellblau, mit gelben Streifen und Flecken (nach meinen Notizen hat der bei dem Flötenspieler stehende Schauspieler, wie es scheint, ein ins Röthliche schlagendes Kleid mit grünlichen und weissbläulichen Streifen; der, welcher gerade mit dem Anziehen beschäftigt ist, eins mit blass- und dunkelröthlichen, grünlichen, weiss- und etwas dunkler bläulichen). Zu dem Costüm eines der Schauspieler gehört auch wohl der rothe Mantel, welchen man rechts von dem Didaskalos über ein Meuble ausgebreitet sieht, von dem nur ein goldfarbner Fuss zum Vorschein kömmt. Der Kranz des Flötenspielers (Satyrsp., S. 11) hat grüne und gelbe Blätter. Man gewahrt die Spuren einer gelblichen Mundbinde. Sein langer Chiton ist weiss mit bläulichen (gräulichen) Streifen oder Stellen (namentlich nach unten zu). Ueber Brust und Achseln so wie zu den Hüften hinab läuft ein mehr oder minder breiter, violetter (nach Gerhard bräunlich dunkler, nach meinen Notizen braunröthlicher) Besatz, mit dunkleren (nach Gerhard weissen, nach meinen Notizen weissröthlichen) Kreuzen oder Sternen. Je zwei schmälere Streifen von der Farbe der Besätze gehen in der Nähe der Handwurzel um die langen Aermel herum. Ueber jene Besätze vgl. Becker Charikles, Th. II, S. 354 fl., und Gerhard Text zu den Ant. Bildw., S. 156 Unser Bild erklärt ganz besonders Phot. Lex., p. 366: Ὀχθοίβους· τὰ λώματα· ἔστι δὲ περὶ τὸ στῆθος τοῦ χιτῶνος ἁλουργὲς πρόσραμμα. Das Local, in welchem die Handlungen vor sich gehen, ist gewiss nicht die Bühne, wie Bonucci gemeint hat, sondern das χορήγιον oder χορηγεῖον, διδασκαλεῖον (Poll. IV, 106, IX, 41, 42, Bekker. Anecd. p. 72, 17, Hesych. u. d. W. χοραγείων und χορηγεῖον). Ob dieses aber als in dem Postscenium belegen zu denken sei, wie Becchi und Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 281, annehmen, oder nicht vielmehr in einem Privatgebäude, wie es in Athen Gebrauch war (Antiph. de Choreut., p. 768 Rske), muss dahingestellt bleiben Freilich würde man wohl am liebsten an einen Raum im Theater denken, wenn es gewiss wäre, was Magnin, a. a. O., p. 257, schreibt: Quel que fut, d'ailleurs, le lieu où l'on commençât ces exercices, on les terminait au théâtre, dans une pièce des parascenia ou du postscenium appelée χοραγεῖον. Allein der Gewährsmann, welchen er für diese Behauptung anführt, „Epicharm., ap. Poll., lib. IX, §. 42," bietet auch nicht die geringste Stütze für dieselbe. Die Kranzgewinde mit den Tänien kann man, wenn man nicht vorzieht, sie als blosse Decoration zu fassen, recht wohl als in Bezug auf den Sieg stehend betrachten, welcher dem betreffenden Schauspiele in Folge der hier dargestellten Vorübungen zu Theil ward.

2. Schauspieler, Choreuten, Musiker und Chorlehrer vor Aufführung eines Satyrspiels, auf einem unter freiem Himmel gelegenen, dem Dionysos geweihten Platze; in ihrer Mitte auf einem Ruhebette der Gott selbst, in Umarmung mit Kora-Ariadne, und ein Weib mit einer Maske in der erhobenen Linken, welchem Himeros einen Kranz darbietet, gewiss die Muse. Vasenbild mit Inschriften, welche sich meist auf die Personen, bei einem der Schauspieler aber auf die Rolle beziehen Nach Monum. ined. dell' Inst. di Corrisp. arch., Vol. III, T. XXXI.

Im Mus. Borbon. zu Neapel. Der Schauspieler sind drei, einer in der Rolle eines unbekannten Heros, der andere in der des Herakles (*ΗΡΑΚΛΗΣ*), der dritte in der des Silen; der Choreuten elf, darunter zwei, welche sich im Costüm von den übrigen unterscheiden, der eine, Eunikos (*ΕΥΝΙΚΟΣ*) nur unbedeutend; der Musiker zwei, ein Flötenspieler und ein Kitharist, jener der berühmte Pronomos (*ΠΡΟΝΟΜΟΣ*), durch Costüm, Platz in der Mitte und Sessel besonders hervorgehoben, dieser ein gewisser Charinos (*ΧΑΡΙΝΟΣ*). Der Chorlehrer, Demetrios (*ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*), mit einer Schriftrolle in der linken Hand und einer anderen, grösseren Schriftrolle, wenn nicht einem Rollenfutterale, zur Seite, hat das bei der Einübung gebrauchte (vgl. auch Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 262) Saiteninstrument augenblicklich auf dem Boden hinter seinem Rücken niedergelegt. Er ist auch hier, wie auf nr. 1 und auf Taf. XII, 45 (vgl. auch das Weib auf Taf. IV, nr. 11), sitzend dargestellt, unterscheidet sich jedoch von der gewöhnlichen Darstellungsweise solcher Chorlehrer dadurch, dass er ein Jüngling ist, womit es seine ganz besondere Bewandniss haben muss. — Dieses Vasenbild ist das der Schrift über das Satyrspiel zu Grunde gelegte und in derselben sehr ausführlich besprochen.

3. Drei Choreuten vor der Aufführung eines Satyrspiels. Vasenbild. Nach Tischbein Collection of Engravings from anc. Vases — in the Poss. of S. W. Hamilton, Vol. I, Pl. 39.

Wohl aus einer umfassenderen Darstellung, wie die unter nr. 2. Vgl. Das Satyrsp., namentlich S. 131, 157, 159, Anm., 181, 191.

4. Choreut mit dem Thyrsosstabe, sich maskirend. Nach einem Abdrucke von einem geschnittenen Steine des Berliner Museums.

Nach Tölken Erkl. Verzeichn., Kl. III, Abth. 3, nr. 1080, S. 203, ein Bakchant. Zuerst, aber ungenügend, von Ficoroni De Larvis scen. et Figuris com., T. XIII, oder vielmehr in dem zu Rom im J. 1736 erschienenen Originale: Le Maschere scen., herausgegeben, welcher auf Juvenal. Sat., VI, 70, verweis't; dann auch von Natter Traité de la Méthode anc. de graver en Pierres fines, Londres CIƆIƆCCLIIII, Pl. XXI, der die Figur, p. 33, als Lupercale bezeichnet. Vgl Das Satyrsp., S. 157 u. 193.

5. Satyr mit einem Saiteninstrument, an der Spitze eines Zuges des Dionysos und Hephaistos. Vasenbild. Nach A. De Laborde Collect. des Vases Grecs de M. le Cte Lamberg, T. I, Pl. XLIX.

Auch in Lenormant's und De Witte's Élite des Monum. céramogr., T. II, Pl. XLVIII. Jetzt in der Kaiserl. Sammlung zu Wien. Vgl. Das Satyrsp., S. 35 fl., 157, 170. Das Plektron in der rechten Hand des Satyrs und einige Einzelnheiten an dem Saiteninstrument sind auf diesem Vasenbilde mit hellgelben Figuren auf schwarzem Grunde weiss, also als von Elfenbein zu betrachten.

6. Silen mit dem Dionysosknaben, welcher eine Maske hält, auf der Schulter. Statuarische Gruppe. Nach Schöll Archäol. Mittheilungen aus Griechenland, Heft I, Taf. V, Fig. 10.

Im Theseion zu Athen; vgl. Schöll, S. 21, welcher auf S. 98, unter nr. 64, eine genaue Beschreibung der Gruppe giebt und die Maske als tragische (?) bezeichnet. Nach Schöll's Meinung auf S. 111 gehörte der Silen vielleicht zu einem Theatersiegesdenkmal, „da er unweit dem alten Theater im Süden vom Burghügel gefunden und nach seiner Darstellung ein eigentlicher Theater-Silen ist. Denn der Dionysos-Knabe, den er trägt, ist durch die Maske in der Hand, auch durch die Gewandung (?), als der Gott der Schauspiele bezeichnet und an dem Träger selbst die Behaarung seiner Glieder als nur angezogenes Costüm ausgedrückt." Gegen die in den letzten Worten enthaltene Meinung ist schon in der Schrift über das Satyrsp., namentlich S. 131 fl., gesprochen. Die Anaxyriden aus Fell sind allerdings deutlich genug zu erkennen. Nach Panofka, welcher nach einem Gypsabguss urtheilt (Arch. Ztg, 1845, S. 15), erblickt man einen „Komiker (?) mit bärtiger Silensmaske (ob die Maske deutlich?), mit dem Agrenon (vgl. dagegen Das Satyrsp., S. 93 fl.) und Peplos (Himation) bekleidet; auf seiner Schulter oder seinem Rücken sitzt ein Ephebe (?) — und hält in seiner Rechten einen lang gelockten Kopf an den Haaren, wohl die für ihn bestimmte Maske." An eine eigentliche Theaterscene ist schwerlich zu denken; vielmehr an den Gott der Schauspiele auf den Schultern seines Wärters und Erziehers, welcher sehr passend gerade in seinem Theatercostüme dargestellt ist; vgl. auch Das Satyrsp., S. 8 fl.

7. Silen. Statue. Nach Gerhard Ant. Bildwerke, Taf. CV, nr. 3.

In Palazzo Gentili zu Rom. Zuerst von Ficoroni herausgegeben, vgl. Das Satyrsp., S. 96. Ausserdem nachzusehen: S. 98, 119, 145, 189.

8. Silen. Statue. Nach Clarac Mus. de Sculpture, T. V, Pl. 874 A, 2221 D.

Vgl. Das Satyrsp., S. 99 fl., 119 fl., 144, auch S. 84.

9. Schauspieler, als Silen maskirt und costümirt. Nach Lippert's Daktyliothek, Scrin. mill. III, P. 2, nr. 494.

Minder genau bei Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. LXXXI. Vgl. Das Satyrsp., S. 99 fl., 119 fl., 144.

10. Silen vor der Sphinx. Vasenbild. Nach Mus. Borbon., Vol. XII, T. IX.

Diese Darstellung hat bedeutend an Interesse gewonnen, seitdem durch Franz Die Didaskalie zu Aeschylos Septem c. Theb., Berlin 1848, ein Satyrspiel unter dem Namen Sphinx als Zubehör einer Aeschylischen Oedipodie bekannt geworden ist. Schon O. Jahn bemerkte in den Archäol. Aufs., S. 144, Anm. 50: „Die ganze Vorstellung hat den Charakter des Satyrdrama. Seilenopappos steht, ein zweiter Oidipus, vor der Sphinx, die auf einem Felsen sitzt, und hält ihr, wie zur Besänftigung, einen Vogel hin. Zwischen ihm und dem Felsen erhebt sich eine Schlange gegen ihn." Die sich von selbst aufdrängende Parallele mit Oedipus war schon

von Quaranta z. Mus. Borb., p. 3, gezogen: Ma in vece di Edipo le sta innanzi un Sileno, il quale anzichè dar pruova dell' arte sua divinatoria, ne vuol egli prendere sperimento nella Sfinge. E pare che le abbia proposto di sapere o di quale specie sia l'uccello che le presenta colla destra mano, o che le abbia chiesto se vivo fosse o morto, e che dopo una falsa risposta la derida mostrandoglielo morto: percioche quantunque tutta la mano del Sileno sia spiegata, pure il pennuto non vola. Ueber die Bedeutung der Schlange sagt er Nichts. Jahn gesteht in den Arch. Beitr., S. 231, A. 34, dass ihm dieselbe nicht klar sei. Geschieht aber, wie er meint, das Hinhalten des Vogels zur Besänftigung der Sphinx, oder wird dieser dadurch eine Liebeserklärung gemacht, so würden wir nicht anstehen, die Schlange als Symbol des Unheils und Verderbens zu fassen, durch welches der Künstler den übelen Ausgang der Bemühung des Silen angedeutet hätte. Nach Gerhard und Panofka (Neapels ant. Bildw., S. 267 fl., nr. 1473) ist die Schlange „Beschützerin der Orakel und vielleicht in Bezug auf die Mysterien (?)“ zu stellen. Zuletzt hat Panofka in der Arch. Ztg, 1848, S. 288, über das Vasenbild gesprochen. Er betrachtet die Darstellung auch als eine Parodie, aber, gewiss mit Unrecht, des Tiresias und seiner Verbindung mit dem Orakel der Sphinx. — Wie es sich auch mit der Gesammtdarstellung verhalten möge, auf deren Deutung wir hier nicht weiter eingehen wollen, jedenfalls ist das Bild des Silen für den Theatersilen beachtenswerth. Sein Leibkleid ist ganz mit dem des Silen auf nr. 2 zusammenzustellen; vgl. Das Satyrsp., S. 119, und über Anderes: S. 83 fl., 69 u. 145. Er ist nach Gerhard und Panofka weissköpfig und weissbärtig und seine Chlanis von rother Farbe.

b. Tragödie.

Vgl. auch Taf. IV, 1 (?), 10, 12, Taf. XI, 5 (?), XII, 45 (?), XIII, 1 u. 2, A, 23, 24. — Ueber das Costüm im Allgemeinen: Satyrsp., S. 85 fll., S. 114 fl., Anm., S. 187 fll., Anm.; über die Kothurne: S. 72 fll., S. 79 fll., Anm.

Taf. VII und VIII.

Taf. VII, nr. 1—12 und Taf. VIII, nr. 1—11. Zweiundzwanzig Figurenpaare aus der Tragödie und eins aus dem Satyrspiele. Mit den Farben der Originale. Nach Millin Descript. d'une Mosaïque ant. du Mus. Pio-Clém. à R., Pl. VI—XXVIII.

Der antike Mosaikfussboden, zu welchem diese Gruppen nebst den auf Taf. V, nr. 9—16, mitgetheilten Masken gehörten, ist in der Tenuta di Porcareccia, bei dem alten Lorium in Etrurien, gefunden und bildet den Fussboden der Sala delle Muse im Museum des Vatican. Eine Gruppe befindet sich jetzt im Berliner Museum, und zwar, nach unseren Notizen aus dem J. 1844, die auf Taf. VIII, nr. 8. Inzwischen haben wir noch im Jahre 1815 die bei Millin abgebildete Gruppe im Vatican gefunden. Nur unterscheidet sich das Berliner Mosaikbild von dem Millin'schen in Betreff einiger Einzelnheiten. Hiernach zu urtheilen, ist wahrscheinlich das betreffende Bild ursprünglich doppelt dagewesen und das eine Exemplar aus diesem Grunde, oder weil es in dem Fussboden der Sala delle Muse nicht mit untergebracht werden konnte, zurückgesetzt und später nach Berlin gegeben worden; ein Punkt, über welchen man gern genauere Auskunft hätte, da er für die Beurtheilung des ganzen Bildercomplexes von Belang ist. — In welchem Verhältniss die einzelnen Gruppen ursprünglich zu einander standen, finden wir nirgends angegeben. Die Reihenfolge bei Millin und danach auf unseren Tafeln beruht ganz auf der Anordnung Millin's. Wie die Figurenpaare in der Sala delle Muse zusammengestellt sind, kann man bei Pistolesi Il Vaticano descritto, Vol. V, T. LXXXVII, ersehen. — Um die Erklärung der vorliegenden Bildwerke und deren Ausbeutung für die scenischen Alterthümer hat sich ausser Millin besonders Müller bemüht bei Gelegenheit der Berichterstattung über das Millin'sche Werk in den Götting. gel. Anz, 1821, S. 1234 fll., vgl. auch Aeschylos' Eumeniden, S. 109 fl. Schade, dass es Gerhard nicht für gut befunden hat, in der Beschreib der Stadt Rom, II, 2, S. 209 fll., genauer auf dieselben einzugehen. Millin und Müller denken an „Abbildungen tragischer Scenen von der Griechischen Bühne.“ Millin glaubte, dass diese Scenen aus Dramen des Euripides genommen seien; vgl. p. 34: si nous regardons ces scènes, nous voyons que toutes pourroient appartenir à des sujets traités par Euripide, tels que Oreste, Électre, Médée, les Suppliantes, les Héraclides, Hercule furieux, Augé, Bellérophon, Sténobée, Pélée, Protésilas, Hippolyte, Alcmène, le Cyclope, Autolycus, Eurysthée, Sisyphe, Sciron, ouvrages satyriques, pièces dont les copies existoient probablement au temps où cette mosaïque a été faite, et dont la plupart sont aujourd'hui perdues. Aber es ist geradezu unmöglich, auch nur eine Scene mit Sicherheit auf ein Drama des Euripides oder eines anderen Tragikers zurückzuführen. A. G. Lange stellte in den Vindiciae Tragoed. Rom., Lips. MDCCCXXII, p. 38, Anm. 50, ohne weitere Begründung die Vermuthung auf, dass unsere Figurenpaare sich auf Stücke von Römischen Tragikern beziehen könnten. Wie er dabei über die Scene aus dem Satyrspiele urtheile, bemerkte er nicht. Dass Manches in der äusseren Erscheinung der Figuren auf das spätere Drama hindeute, glauben auch wir, und haben darauf schon in der Schrift über das Satyrspiel hier und da aufmerksam gemacht. Millin und Müller, welche die anderen von uns mitgetheilten, auf die Tragödie bezüglichen Darstellungen nicht kannten oder sich derselben nicht erinnerten, legen diesen, immerhin sehr wichtigen Mosaikbildern wohl eine zu grosse Bedeutung bei. Auch will es uns scheinen, als beherzige Müller die Rohheit der Arbeit im Allgemeinen und die Fehlerhaftigkeit der Zeichnung, die er doch selbst anerkennt, bei seinem zum Theil aus Millin's Erläuterungen geschöpften Bericht in den G. g. A., S. 1235 fll., nicht genug. Uebrigens ist dieser Bericht so beschaffen, dass wir nichts Besseres thun können, als ihn, mit Bemerkungen versehen, hier abdrucken zu lassen. „Alle Figuren, männliche und weibliche, haben im Ganzen ein und dasselbe Theater-Costüm, und nur einzelne Attribute unterscheiden sie: von jener oft ins lächerliche getriebenen Sucht, die Costüme aller Jahrhunderte und Stände getreu nachzuahmen, mit der sich unser Zeitalter brüstet, wussten die guten Alten so wenig, als unser älteres Theater. Diese Tracht besteht für Männer und Frauen aus einer bunten Tunika mit Aermeln, welche bis an die Knöchel reichen; oft ist noch eine andere darüber gezogen, die dann bis zum Knie herabfällt, beide werden von einem neuen Gürtel unter der Brust zusammengehalten, und das bunte Ansehn wird noch durch Queerstreifen oder auch Mäander von heller Farbe erhöht. Die Obertunika scheint mir der Peplos.“ Von dem Peplos spricht Müller auch zu Aeschyl. Eumen., a. a. O., und im Handb. der Archäol., §. 340, 2. Aber diese Bezeichnung ist durchaus irrthümlich. Andere haben einen solchen oberen Chiton, wie ihn Müller im Sinne hat, ξυστίς benannt; wenigstens höchst einseitig, wie Becker Charikles Th. II, S. 357, mit Recht bemerkt. Ob übrigens auf unseren Mosaiken „oft“ eine Obertunika zu erkennen sei, bezweifeln wir. Ja wir möchten behaupten, dass dieselbe in keinem ein-

zigen Falle sicher stehe. Man achte nur darauf, dass die Aermel, auch nach den Farben zu urtheilen, nie zu dem unteren Chiton gehören würden. Sollte man nicht überall mit der Annahme von breiten, horizontal angewebten oder auch angenäheten Verbrämungen (Becker, a. a. O., S. 353 fl.) auskommen können, ebenso wie bei dem Chiton der Tragöden auf Taf. XIII, nr. 2? Höchstens dürfte die Müller'sche Annahme, welche sich freilich zunächst darbietet, bei den Figuren links vom Beschauer auf Taf. VII, nr. 1, und Taf. VIII, nr. 2, nach dem Augenscheine zu urtheilen, wahrscheinlicher sein. Auch der Gürtel ist keinesweges immer deutlich zu erkennen. Manchmal glaubt man vielmehr einen blossen Streifen zu sehen. Gehört hieher, was Clarac Mus. de Sculpt., T. II, P. I, p. 64, bemerkt: Souvent, dans les figures vêtues de l'orthostade, la ceinture n'y est que comme ornement; elle y est cousue et ne sert pas à la serrer à la taille? „Darüber ist das Himation geworfen, so dass es den linken Arm zum Theil verhüllt, und hier festgehalten wird, dann reicht es am Rücken bis unter dem rechten Arm herum, welcher stets frei bleibt. Das Himation ist gefüttert, so dass es innen eine andere Farbe zeigt, wie aussen, wie man Taf. 8. 9 (VII, 3, 4). 21. 26 (VIII, 4, 9) deutlich bemerkt, gewöhnlich die blaue. Mehrmal bemerkt Ref. (denn Millin geht hier nicht genug ins Einzelne) bei heroischen Figuren ein anderes Kleid, welches durch eine Spange auf der rechten Schulter befestigt ist und über Brust und Rücken fällt, die Chlamys. So Taf. 7. 10. 12. 14. 20. 25." (Taf. VII, 2, 5, 7, 9, 12, Taf. VIII, 3, 8). Die Chlamys wird als Bestandtheil des tragischen Costüms häufiger erwähnt. Daneben die ganz gleiche oder sehr ähnliche ἐφαπτίς. Auch das ἐπιπόρπαμα des Kitharödencostüms (Poll. X, 199, Eustath. z. Il. p. 866 = 905) ist hier in Betracht zu ziehen und die Stelle des Duris bei Athen. XII, p. 535, c, mit meiner Bemerkung, Satyrsp., S. 12 fl., Anm. Zu diesen chlamysartigen Gewändern gehören aber bei weitem die meisten ἐπιβλήματα unserer Mosaik, indem dieselben mantelähnlich auf dem Rücken herabfallen. Diese Art von Gewändern erblickt man mehrfach auf Taf. XIII und einmal auf Taf. A, nr. 24. Nur bei folgenden Figuren findet sich das, was man gewöhnlich und schlechthin als Himation bezeichnet: bei der von Hermes geführten, Taf. VII, 5, wo es als Schleier gebraucht ist, auf Taf. VII, 11, wo es schleierartig vom Hinterhaupt herabfällt (denn ehe wir mit Millin einen eigentlichen Schleier, κρήδεμνον, wie bei dem Silen auf Taf. VIII, 11, annähmen, würden wir noch an einen doppelt angehefteten Mantel denken), bei der Figur rechts auf Taf. VIII, 5, und bei der links auf Taf. VIII, 10. Dass die Chlamys auf der tragischen Bühne nur „heroischen" Personen zukomme, möchten wir ebensowenig behaupten, als dass durch sie Heroen von Heroinen unterschieden werden können (wie es zu Aeschyl. Eumen., a. a. O., heisst), oder überhaupt Männer von Weibern; vgl. zu Taf. VIII, nr. 12. Bei dem Hermes (vgl. Taf. VII, 5) findet man sie bekanntlich auch sonst als diesem eigenthümliches ἐπίβλημα. „Bisweilen kommt auch noch ein anderes Kleid vor, welches vom Himation sich besonders dadurch unterscheidet, dass es unter dem Gürtel liegt: Taf. 11. vgl. 12." (Taf. VII, 6 u. 7). Für dieses „Kleid" wird man sich vergeblich nach Beispielen umsehen. Zu nr. 6 bemerkte Millin, p. 22: Le personnage — a pardessus son long vêtement une chlamyde de peau, attachée avec une ceinture; mais, comme on n'y voit ni tête ni pied, on ne peut dire que ce soit une pardalide, une nébride, ou une peau de lion. Bei der anderen Gruppe scheint ihm Nichts aufgefallen zu sein. Von einem Felle kann wohl nicht die Rede sein. An das κόλπωμα, ὃ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδίδυντο οἱ Ἀτρεῖς καὶ Ἀγαμέμνονες, καὶ ὅσοι τοιοῦτοι (Poll. IV, 115) ist schwerlich zu denken; auch nicht an eigentliche προστερνίδια καὶ προγαστρίδια (Lucian. de saltat. 27). Ob überall ein besonderes Gewand anzunehmen ist? Beide Male hat das Stück Zeug ziemlich die Farben des Mantels. „Auf dem Kopfe sitzt stets eine Art Diadem mit herabfallenden Bändern, besonders merkwürdig ist der hohe Kopfschmuck des Priesters Taf. 26." (Taf. VIII, 9); vgl. Taf. VII, 4, und VIII, 8. Wahrscheinlich hat man in allen diesen Fällen das „Diadem" für nichts Anderes als für den Onkos zu halten. An das διάδημα tragischer Bühnenpersonen in Plutarch. Praec. polit., p. 816, F, und Lucian. Gall., C. 26, ist hier durchaus nicht zu denken. Uebrigens ist der Kopfschmuck bei Männern und Weibern ganz ähnlich. Gerhard meint freilich, dass die Figuren auf Taf. VII, nr. 6, „nach ihrem Haarputz weiblich scheinen." Aber beide sind ohne Zweifel männlich. „Die Haare sind wie in der alten Kunst oft in lange zierliche Flechten gewunden: Taf. 15" (Taf. VII, 10), und zwar hier, wie auch Taf. VII, 12, bei Personen, welche man Gründe hat für männliche zu halten. „Am auffallendsten ist die Fusstracht. Was man so gewöhnlich Kothurn nennt, sieht man nie, da die Füsse vom Kleide verdeckt sind, nur Taf. 9 (VII, 4) kommt die Fussspitze, Taf. 11 (VII, 6) der halbe Fuss vor; dagegen stehen alle Figuren auf einer Art Stelzen, etwa von 10 Zoll Höhe, von höchst unförmlichem Ansehn. Diese erhöhen natürlich die Figur bedeutend, aber heben zugleich allen Rhythmus der Gestalt auf, der nur dadurch einigermassen hergestellt wird, dass alle Glieder bedeutend ausgepolstert sind, obgleich auch dadurch der Missstand nicht ganz gehoben ist." Vgl. Satyrsp., S. 74, 80, 81, Anm. Die Stelzen erinnern besonders an τὰ ξύλα, ἃ βάλλουσιν ὑπὸ τοὺς πόδας οἱ τραγῳδοί, ἵνα φανῶσι μακρότεροι (Schol. zu Lucian. Iup. Trag. 41). Auch Hermes, der sonst Fussbeschwingte, erscheint mit diesen Stelzen. Die Figuren haben entweder dieselbe oder doch ziemlich gleiche Höhe; nur Taf. VII, nr. 7, macht eine Ausnahme. Ob jedoch die Figur, welche sich hier durch ihre Kleinheit auszeichnet, deswegen mit Millin für eine Person von untergeordneterem Range als die andere, oder mit Gerhard gar für eine dienstbare zu halten sei, ist sehr die Frage. Sie hat, um dieses nebenbei zu bemerken, auf dem Originale ein älteres Gesicht als auf der Abbildung bei Millin und der unserigen. Die Farben der Stelzen sind, wenigstens im Allgemeinen, keinesweges als etwas Willkührliches zu betrachten; auch die Sohlen des Tragöden auf Taf. IV, nr. 12, sind ja gefärbt. „Der Hals verschwindet bei der Grösse der überstülpten Maske fast ganz (Taf. 14 = VII, 9), die Arme erscheinen kleinlich und zu kurz, und bei jeder Bewegung fallen die hohen Knie ins Auge. Ueberhaupt sind nothwendig alle Bewegungen steif und gewaltsam, auch die der Arme und Hände. Hiebei spricht Ref. die Ueberzeugung aus, dass alle Bewegungen auf der Bühne, das Ausstrecken der Hände in gewissen Richtungen, die Biegung der Arme u. dergl. eine conventionelle und ein für allemal angenommene Bedeutung hatten, daher dieselben auf diesen Bildwerken öfter wiederkehren. An dergleichen festgesetzte und nicht willkührliche Geberdensprache, waren die Alten durch Gottesdienst gewöhnt, sie hatten viel dergleichen symbolische Zeichen im gemeinen Leben, man findet manches der Art in alten Kunstwerken, und im Theater scheint man diese Geberdensprache aufgenommen und genauer bestimmt zu haben, so dass der Willkühr der Schauspieler möglichst wenig überlassen blieb. Auch hätten bei der Beengung der Schauspieler alle aus dem Affect hervorgehenden Bewegungen einen ängstlichen und widerlichen Eindruck machen müssen. Ueberhaupt gibt diese Mosaik von neuem Anlass zu Bemerkungen, wie wenig wir unsere ästhetischen Natürlichkeits-Vorstellungen auf die alte Bühne anwenden dürfen. Alles war hier fremdartig, grotesk und vornweg darauf berechnet, das Gemüth aus dem gewohnten Kreise des gemeinen Lebens zu entrücken." Man übersehe hiebei den Unterschied in der Gesticulation bei den Griechen und bei den Römern nicht, auf welchen schon Bernhardy Grundriss der Griech. Liter., II, S. 647, nach Quintilian aufmerksam gemacht hat. Einzelne besonders bemerkenswerthe Bewegungen und Geberden findet man, ausser bei den gegen das Ende hervorgehobenen Gruppen, auf Taf. VIII, nr. 1 u. 6. Dort deutet die an den Kopf gelegte Hand auf Bestürzung oder Trauer, wie z. B. bei Gerhard Ant. Bildw., T. XXXV (Panofka Bild. ant. Leb., XVII, 7). Ueber die andere Gruppe schreibt Millin, p. 27: Un des personnages, ayant les bras croisés, paroît faire avec un calme funeste des reproches à son interlocuteur; il semble lui dire: „Avez-vous pu porter

si loin le crime et l'audace? Jusques à quand abuserez-vous de ma patience et de ma bonté?" — L'interlocuteur semble consterné de s'entendre révéler des faits qu'il croyoit ignorés; et son geste annonce, sinon le repentir de sa faute, du moins la confusion de la honte à laquelle il est exposé. Sehr gut; wenn sich die Gruppe auch noch anders fassen liesse. Die so, wie bei der ersteren Figur, übereinandergeschlagenen Arme finden sich im höchsten Grade selten. Sie sind neben dem etwas gesenkten Haupte ein passender Gestus des Nachdenkens, auch des kummervollen. „Doch wir kehren zum Costüm zurück. Unerklärlich sind auf einer der Tafeln (14 = VII, 9) die Streifen, welche von den Sohlenstelzen einwärts fallen, und fast wie Schatten aussehen; aber eine Meinung der darüber aufgestellten ist nur immer thörigter als die andern." Millin, p. 21: peut-être étoit-ce un ornement particulier, dont nous trouvons pour la première fois un exemple; peut-être sont-ce des espèces d'ombres portées. Mais pourquoi l'artiste n'en auroit-il pas mis ailleurs? Je présume que ces mosaïques ont éprouvé anciennement une réstauration maladroite, et que ces cubes bizarres en sont la suite. An Schatten ist auch nicht im mindesten zu zweifeln. Beide Gelehrten haben den Schatten bei Taf. VIII, nr. 3, übersehen. Mehrere Schatten sieht man bei der Gruppe in Berlin. „Angesehene Personen zeichnen sich durch lange einfache Scepterstäbe aus, Helden haben das kurze Seitengewehr über dem Himation an der linken Seite und zwar sehr hoch, in gleicher Höhe mit den Ellbogen, sitzen: Taf. 11. vergl. 17 wo es Millin verkennt" (Taf. VII, 6, vgl. 12). Auch Millin, der (p. 22) den bâton der Figuren auf Taf. VII, 7—9, von dem sceptre der unter nr. 6 unterscheidet, welche er mit dem Schauspieler auf Taf. IV, nr. 12, zusammenstellt, bemerkt (p. 23): Mais les différentes nuances de ces bâtons, qui figurent l'ivoire ou l'argent dont les sceptres étoient ornés, me font croire que ces acteurs portent des sceptres plus courts que celui qui est dans la main du précédent, et que ce sont aussi des princes ou des hérauts (?). Dass die späteren Stäbe kürzer seien, als der erste, ist nicht einmal durchgängig wahr. Auch kömmt auf diesen Umstand Nichts an, da verhältnissmässig kurze Stäbe sehr wohl sceptres sein können, vgl. Taf. IX, nr. 7, und besonders nr. 9. Das Elfenbein oder Silber an diesen Stäben vermag ich nicht zu entdecken. Nur der Stab auf Taf. VIII, nr. 7, zeigt zwei weissliche Stellen. Ob darauf etwas zu geben ist oder nicht, wollen wir dahingestellt sein lassen. Doch muss dieser Stab auch aus anderen Gründen ganz entschieden als ein eigentlicher Herrscherstab gelten. Möglich, dass von den übrigen Stäben einer oder der andere als Lanze zu betrachten ist. Die Stäbe werden alle mit der Linken gehalten, ganz wie bei Ovidius, Amorr. III, 1, 13, der Tragoedia laeva manus sceptrum late regale tenebat. Finden wir doch selbst bei den Schauspielern auf der Bühne Stäbe, welche keinesweges bloss als Attribute gelten können, in der Linken, weil man sich der Rechten vorzugsweise zur Gesticulation bediente. Ausser dem Parazonium, welches in ähnlicher Weise bei der Hauptfigur auf Taf. IX, nr. 1, zu sehen ist, gewahrt man bei den beiden von Müller bezeichneten Figuren auch das von der rechten Schulter her über die Brust hinabgehende Wehrgehäng. Auf Taf. VII, 4 u. 10, bemerkt man auch je einen Dolch und die Scheide dazu. Diese letztere wird jedesmal mit der Hand gefasst, welche den Dolch nicht hält. Die betreffende Figur der ersteren Nummer hat zugleich ein Wehrgehäng, soll also wohl auch ein Parazonium tragen. Ob das, was die Figuren zur Linken auf Taf. VII, nr. 8 und 9, mit der rechten Hand fassen, ein Stilet in der Scheide sein soll? Gewiss eher als eine Rolle, wofür es Millin bei der ersteren Figur hält, welche nach seiner Meinung einen Herold darstellt (!). „Was nun die einzelnen Scenen betrifft, so giebt es kaum zwei, die zusammen zu gehören scheinen, und man sieht dieselbe Person nie zweimal wieder. Sollte man also an eine Auswahl von Vorstellungen aus Dramen denken, aus jedem etwa eine? Allein dann würde man sicher die bedeutendern ausgehoben haben; und nicht ganz gleichgültige Situationen, in denen oft nicht die geringste Handlung ist. Sonach müssen wohl diese Mosaiken zu einem weit grössern Complex gehören, welcher viele Scenen aus mehreren Tragödien darstellte, und wovon der Zufall diese wenigen erhalten hat. Bedeutende Scenen sind etwa folgende: Taf. 6 (VII, 1) eine Person mit zwei Fackeln vor einer andern in gleichgültiger Stellung, unmöglich eine Furie und Orest, wie Millin meinte." Gerhard bezeichnet die Figur mit den Fackeln als jugendliche Frau und verweis't auf Inghir. Mon. Etr. Ser. VI, tav. 215 (?). Geleiterin mit Fackel? Hochzeits- oder Reinigungs- und Sühnungsfackel? „Taf. 7 (VII, 2). Herkules mit Bogen und Keule als Jüngling, von einer andern Person Abschied nehmend, wie es scheint." Allerdings scheint sich Herakles zu entfernen. Gerhard bemerkt, dass der „grüne Mantel" ihm zugleich den Kopf bedecke. Das ist gewiss nicht richtig. Eher ein Stück von der Löwenhaut; vgl. Satyrsp., S. 87 fl., Anm. „Taf. 8 (VII, 3). Herkules als Mann mit der Keule ohne Handlung." Auch nach Gerhard's Meinung „gibt die Keule der einen Figur hinlängliche Andeutung, um sie trotz der theatralischen Vermummung für einen Herkules zu halten." Vgl. Satyrsp., a. a. O., und zu Taf. IX, 3, XIII, 1 u. 2. Weiter G.: „Eine Frau ist in beiden Scenen gegen ihn gewandt. Doch wird der Gegenstand seiner Erscheinung weder aus ihnen noch aus den ziemlich gleichgültigen übrigen klar; indess lässt die nächstfolgende (nr. 5 unserer Tafel) auf die Geschichte der Alcestis rathen (?)." Millin dachte an die Megara, sowohl dort bei dem Herakles als auch hier bei dem Hermes (!). „Taf. 9 (VII, nr. 4). Ein Jüngling mit gespanntem Bogen, einen Greis verfolgend, der einen Dolch an sich hält. Millins Vermuthung, dass es Herakles sei, der im Wahnsinn seinen Vater tödten will, hat wenig für sich." Gerhard: „ein bogenschiessender Heros, den man nach der Nähe eines Mannes mit Pileus für einen Freier der Penelope halten könnte. Befremdend wäre jedoch, bei der Voraussetzung eines Ulysses, an dem letztern, dass er in der Linken eine Rolle, in der Rechten ein kurzes Schwert zu halten scheint." Eine in dem Hauptpunkte gewiss falsche und auch in Betreff einiger (schon oben berührten) Einzelnheiten irrthümliche Deutung der freilich sehr dunkelen Darstellung! „Taf. 10 (VII, 5). Hermes Psychopomp eine weibliche verschleierte Figur führend. Auch hier muss man fragen, in welchem Stück diese Abführung zur Unterwelt auf dem Theater selbst vorging." Hermes scheint von dem Weibe, nachdem er es an den bestimmten Platz gebracht hat, eilig Abschied zu nehmen. Ueber die *εἴδωλα* auf der tragischen Bühne Einiges in den Conject. in Aesch. Eumen., p. XXXV fl., Anm. 31. Mit farbigen Gewändern erscheinen die Abgeschiedenen auch sonst zuweilen, z. B. in Stackelberg's Gräb. der Hellenen, Taf. XLVIII. Inzwischen ist die blaugrüne Farbe des als Schleier gebrauchten Himation wohl geeignet, das Schwarz, welches man erwartet, zu vertreten, da *τὸ γλαυκὸν* diesem sehr nahe steht, vgl. Poll. IV, 117: *οἱ δ' ἐν δυστυχίαις ὄντες ἢ λευκὰ δυσπινῆ εἶχον, — ἢ φαιὰ ἢ μέλανα — ἢ γλαύκινα*, und 118: *τῆς δ' ἐν συμφορᾷ ὁ μὲν συρτὸς μέλας, τὸ δ' ἐπίβλημα γλαυκόν*, so wie den Gebrauch der glauci amictus bei der Trauer in Prudent. Cathemerin. VII, 148. Interessant ist die Vergleichung dieses Hermes mit dem in der Komödiendarstellung Taf. IX, 11. „Taf. 15 (VII, 10) schwingt eine Figur einen kleinen Dolch, dessen rothe Scheide sie in der linken Hand hält; eine andere will vor ihr auf die Knie sinken. Hier ist wohl etwa an Orest und Klytämnestra zu denken." Das blosse Beugen der Kniee ersetzt vielleicht den vollständigen Kniefall. Aehnliche Gesten bei der supplicirenden Hebe in Winckelmann's Monum. ined., nr. 16. „Taf. 22 (VIII, 5) zieht eine Figur die andere beim Himation, welche sich langsam fortbewegt. Millin denkt wohl mit Recht an eine Verführungsgeschichte." Doch kann der Zweck der (vielleicht sogar weiblichen) Person, welche die andere von hinten am Himation gefasst hat, sehr wohl ein viel unschuldigerer sein. Dasselbe thut der Syrus mit dem Demea, welcher fort will, aber bleiben soll, in dem Miniaturbilde zu Terent. Adelph. Act. V, Scen. 2, nach Cocquelines Terent. Comoed., T. II, p. 67. Ein minder eindringlicher Gestus derselben Art, wie es scheint,

auf Taf. VIII, nr. 3; vgl. Cicero ad Att. XIII, 33. Auch ist dieses die gewöhnliche Weise Jemanden anzuhalten, mit dem man sprechen will; vgl. Becker Charikl., Th. I, S. 218, A. 8. „Taf. 24 (VIII, 7). Ein Tyrann mit schrecklicher Miene, in hochrothem Kleide, in drohender Stellung: vor ihm eine Gestalt mit auf den Rücken befestigten Händen.“ Und demüthig oder furchtsam (Senec. Epist. I, 11) gesenktem Haupte. Der Gestus, welchen der Herrscher mit der rechten Hand macht, ist ganz derselbe, den wir auf dem Bilde aus dem Neapolitanischen Volksleben bei einem ergrimmten Weibe in A. de Jorio's Mimica degli Antichi, T. 9, finden, vgl. p. 94, 4: Questo gesto è frequentemente usato dal popolaccio come una imprecazione che vale nel solo senso di possi crepare (nel vernacolo Schiatta). Sein Costüm erinnert an das des Tyrannen Lysias bei Athen., V, p. 215, b, c: *πορφυροῦν μεσόλευκον χιτῶνα καὶ χλαμύδα ἐφεστρίδα* (Becker Charikl., II, S. 358) *πολυτελῆ*. „Taf. 25 (VIII, 8) sieht man einen Bittenden mit dem grünen Zweig und ausgestreckter Rechte; der Andere hält die Rechte noch überlegend an sich.“ Schon Millin behauptete, p. 28: nous voyons certainement ici une scène de suppliant. Dass man sich vergeblich abmüht, die *ἱκετηρία* als Oel- oder Lorbeerzweig mit wollenen *στέμματα* zu erkennen, darf schwerlich Bedenken erregen. Die Farben des Chiton passen allerdings nicht zu denen, welche Pollux IV, 117 (s. oben, zu Taf. VII, 5), angiebt. „Taf. 26 (VIII, 9). Die Darbringung eines kleinen Opferthiers. Taf. 27 (VIII, 10). Eine Spende auf einem Altare.“ Bei dem Opfer unter der vorletzten Nummer fällt einem unwillkührlich jenes Aristophaneische *τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σώζεται* bei. Ueber die Scene mit dem wirklich ausgeführten Opfer Millin, p. 28: La personne qui sacrifie, et qui paroît être une femme (wie auch die andere, welche M. freilich für männlich hält), jette un gâteau ou une masse de farine cuite sur la flamme qui s'élève d'un autel, tandis que la figure qui est auprès, et qui paroît être la personne pour laquelle on fait le sacrifice, exprime par son geste le desir qu'elle a que cette action pieuse lui rende favorable le dieu qu'elle invoque. An ein eigentliches Beten ist nicht zu denken, weil man dabei beide Hände zu erheben pflegte; vgl. Welcker Akad. Kunstmus., zw. Ausg., S. 42, Anm. 62. Ob das opfernde Weib als eigentliche Priesterin zu betrachten sei, oder nicht, steht dahin. In der Komödie trugen die Priesterinnen weisse Kleidung. Die Komödie ahmt auch in diesem Punkte das Leben nach; vgl. Strabon. VII, p. 294: *προμάντεις ἱέρειαι — λευχείμονες, καρπασίνας ἐφαπτίδας ἐπιπορπημέναι*, und die Citate in Hermann's Lehrb. der gottesdienstl. Alterth. der Griech., §. 35, 16. Wie war es aber in der Tragödie? Und erlaubte der weisse Hintergrund der Mosaik die Darstellung einer ganz weissen Kleidung? Der rothe Mantel des vermeintlichen Priesters in der vorhergehenden Gruppe liesse sich aus dem Gebrauche des wirklichen Lebens erklären, wenn man Millin's Ansicht (p. 28) theilte: La couleur de la victime, qui paroît être une brebis noire, pourroit faire présumer que le sacrifice est offert à Pluton; vgl. Hermann a. a. O. „Die merkwürdigste Vorstellung ist vielleicht die letzte (Taf. VIII, 11), die offenbar einem Satyrspiele angehört. Ein kleiner Satyrisk, den der krumme Hirtenstab bezeichnet, deutet den Chor an, und ist im Tanz begriffen: im Vorgrunde steht eine grosse erhabene Figur eines Gottes im prächtigen Gewand, bekränzt und das Scepter führend; etwa Apollo: Millin vermuthet Silen, aber das, was er fur einen kahlen Scheitel hält, scheint eher ein Diadem zu sein.“ Der kahle Scheitel steht sicher. Millin's Meinung, dass Silen dargestellt, ist die einzig richtige. Rücksichtlich des Satyrbuben lässt sich zweifeln, ob er den Chor repräsentiren solle. Ueber diese Gruppe ist in dem „Satyrsp.“ zur Genüge gesprochen; vgl. S. 28 fl., 69, 71, 74 fl., 84, 91, 153 fl. über den Silen, S. 36, 191 über den Satyr.

Taf. VIII, nr. 12. Heroine mit einem Wickelkinde und dienende Person mit einer Giesskanne. Wandgemälde. Nach Gell Pompej., N. S., Vol. II, Pl. LXXV.

Auch in Mus. Borb., Vol. I, T. XXI. Gell sah p. 152 in den beiden Hauptfiguren Skythen aus dem Stamme der Hippopoden und in dem Wickelkinde "a small mummy; wobei er denn an die Aegyptische Colonie in Kolchis dachte. Seine Abbildung der Kothurne, welche ihn irre führten, ist keinesweges ganz genau; aber viel ungenauer die im Mus. Borb. Wir haben die Kothurne nach einer eigenen, neuen Zeichnung auf Taf. A, nr. 23, mitgetheilt. Sie sind allerdings unförmlich genug, geben aber, genau betrachtet, auch nicht den mindesten Anlass zu einer so abenteuerlichen Deutung. Wer die auf Taf. IX, nr. 1, vergleicht, wird auch hier die beiden dort deutlich dargestellten Arten von Kothurnen unterscheiden können. Aehnliche Wickelkinder von antiken Bildwerken bei Winckelmann Mon. ined., nr. 71 (Telephos), und Visconti Mus. Pio-Clem., T. I, Tav. A, nr. 4 (Panofka Weihgesch., I, 12). — Quaranta (z. Mus. Borb.) erkennt una padrona ed una vecchia fantesca; und allerdings sieht auf der Abbildung im Mus. Borb. das Gesicht der dienenden Person älter aus, als auf der Gell'schen, wie auch, so viel wir uns erinnern, auf dem Originale. Beide Figuren scheinen bei dem ersten Anblicke eine Art von Petasos auf dem Kopfe zu tragen, in welchem Falle sie als auf der Reise begriffen oder doch als reisefertig betrachtet werden müssten; vgl. Sophocl. Oed. Colon. 315, und Becker Charikl., II, S. 361 fl. Indessen ist der vermeintliche Schirm des Hutes ohne Zweifel der Onkos. Am Hinterkopfe erkennt man jedoch auf beiden Abbildungen deutlich, nicht Haare, sondern eine Zeugbedeckung. Dieses ist auffallend, jedenfalls bemerkenswerth. Denn so leicht sich bei Frauen von dem Stande und der Situation, wie die unsrigen nach der gleich darzulegenden Ansicht, ein Kopftuch oder eine Haube erklären lassen würde, so wenig können wir mit Sicherheit nachweisen, dass so eine Kopfbedeckung neben dem Onkos auf der Bühne gebräuchlich gewesen sei. Vergleicht man Poll. IV, 137: *ὁ μὲν διφθερίας ὄγκον οὐκ ἔχων περίκρανον δ' ἔχει*, und 139: *τὸ δὲ οἰκετικὸν γρᾴδιον περίκρανον ἐξ ἀρνακίδων ἀντὶ τοῦ ὄγκου ἔχει*, so kann man geneigt werden, das Gegentheil anzunehmen. Figuren mit dem Onkos und dem auf den Hinterkopf hinaufgezogenen Obergewande, wie etwa die auf Taf. VII, nr. 11, und die Tragoedia auf dem zuletzt und am besten von E. Braun herausgegebenen Relief mit der Apotheosis des Homer (auch bei Guigniaut Relig. de l'Antiq., Pl. CCXX) dürfen doch wohl nicht in Vergleich gebracht werden. Möglich, dass der Maler unseres Bildes keinerlei Kopfbedeckung darstellen wollte und nur das Haar nicht deutlich ausgedrückt ist, wie wir es auch sonst, sei es auf den Originalen, sei es auf den Copien, mehrfach finden. — Die Maske der Heroine könnte etwa die von Pollux, IV, 140, erwähnte der *κατάκομος ὠχρά* sein. Sehr bemerkenswerth ist ihr Chiton wegen der Schleppe: der *συρτός*, Poll. IV, 118, vgl. Böttiger Kl. Schriften, Bd. I, S. 405, Schöne De Person. in Eurip. Bacchab. Hab. scen., p. 49, Schneider Das Att. Theaterw., S. 160. Man sieht es seiner Schwere an, dass man sich ihn stark gefüttert zu denken hat; vgl. dazu Visconti z. Mus. Pio-Clem., T. I, p. 51, und Gerhard Beschr. der St. Rom, II, 2, S. 169, Anm. Auf der Abbildung im Mus. Borb. erscheint er unten mit einem ziemlich breiten aufgesetzten Besatzstreifen. Der Chiton der dienenden Person ist kürzer, ein Umstand, welcher sich auf der folgenden Tragödiendarstellung wiederholt, und somit, da er zumal auch in der Natur der Sache begründet ist, besondere Beachtung verdient. Ihr Ueberwurf besteht in einer Chlamys. Die Spange an der rechten Schulter fehlt zwar in der Abbildung im Mus. Borb.; doch verschlägt das durchaus gar Nichts. Diese Person kann aber nach ihrer Maske und ganzen Situation gewiss nur für ein Weib gehalten werden. Somit erhellt aus unserem Bilde, dass in der Tragödie nicht allein Weiber, sondern selbst dienende Weiber mit der Chlamys auftraten. Dass diese bei männlichen Sclaven der Art, wie die Pädagogen sind, keinesweges etwas Auffallendes sein würde, glauben wir aus Darstellungen derselben auf Vasenbildern wie das bei Panofka Mus. Blacas, Pl. VII (Griech. Taf. I, 14), und die Archemorosvase (auch bei Guigniaut Rel. de l'Antiq., Pl. CCVI, nr. 725, a,

und bei Panofka Bild. ant. Leb., Taf. XX, nr. 1), und in Statuen (unter den Niobiden, Clarac Mus. de Sculpt., T. IV, Pl. 586, 1270, und Pl. 589, 1281, u. s. w.) mit Sicherheit abnehmen zu können. Diese Pädagogen sind eine bevorzugte Classe der Sclaven; ihnen stehen unter der weiblichen Dienerschaft die τροφοί parallel, welche bekanntlich in der Tragödie, namentlich bei dem Euripides, eine bedeutende Rolle spielten. Und eine solche Amme, Wärterin und Erzieherin haben wir hier am wahrscheinlichsten zu erkennen. Sie scheint ihrer Herrin, der jungen Mutter, bei der Niederkunft, die ohne Zweifel kurz vor dem dargestellten Augenblicke Statt hatte und vermuthlich eine heimliche war, hülfreiche Dienste geleistet zu haben. So erklärt sich das Schöpf- und Giessgefäss, welches sie in der Rechten hält, nachdem sie sich derselben bei dem ersten Bade des Neugeborenen bedient hat. Ueber die dargestellte Handlung äussert Quaranta, indem er von der Herrin ausgeht: colla destra elevata par che sgridi acremente la serva. Questa muove la destra in atto di chi si scusa. Nicht übel. Vielleicht auch, dass jene nur klagt und diese tröstet und Rath giebt. Jedenfalls ist die Lage eine betrübte und der Gegenstand, welcher die Schwierigkeiten macht, das Kind. Sucht man nun nach einer Tragödie, in welcher diese Scene vorgekommen sein könnte, so wird man gewiss zunächst auf die Auge des Euripides verfallen, über welche wir namentlich auf Welcker Griech. Tragöd., II, S. 763 fll., verweisen. Hier handelte es sich unter Anderem auch um das Verbergen des Telephos. Aus der betreffenden Scene ist uns noch ein Fragment erhalten; vgl. Welcker, S. 764. In eben diese Scene scheint unser Bild zu gehören. Nur muss man, abweichend von Welcker (vgl. auch S. 638 und 869), annehmen, dass Auge in der Euripideischen Tragödie unmittelbar nach der Geburt des Kindes aufgetreten sei, ähnlich wie die Kanake; was uns auch aus anderen Gründen wahrscheinlicher dünkt. Auf die Verbergung des Telephos in der Euripideischen Auge „oder auf eine ähnliche Scene einer Tragödie" bezog schon O. Jahn Telephos und Troilos, S. 52, Anm. 55, unser Gemälde, mit der Frage, ob es sich auf demselben um die Aussetzung oder Verbergung des Kindes handele? Wäre das Gefäss, welches die dienende Person hält, eine χύτρα, so würde gewiss an eine Aussetzung gedacht werden müssen. So aber steht der Annahme auch nicht das Mindeste entgegen, dass nach der dargestellten Scene eine Verbergung des Kindes Statt haben könne. Die Handlung ging in der Tragödie Auge auf dem Platze vor dem Tempel der Athena vor sich. In dem Tempel hatte die Auge geboren und wurde nachher das Kind untergebracht. Dennoch scheint es ganz passend, dass Auge, ehe der Entschluss gefasst war, dass das Kind im Heiligthume verbleiben solle, jenes mit auf den Platz vor diesem hinausnahm. — Die Farben werden leider weder von Gell noch von Quaranta angegeben. Als ich das Gemälde sah, waren sie schon sehr verschossen. Beide Personen haben einen blaugrünlichen Chiton. Das Obergewand scheint weiss gewesen zu sein. Das Wickelzeug des Kindes ist dunkelfarbig; vgl. hiezu Winckelmann, a. a. O., p. 96. — Auf die schliesslich noch zu berührende Frage, ob die Heroine als Priesterin dargestellt sei, wird es auch hiernach schwer sein eine sichere Antwort zu geben; vgl. oben, S. 51, zu Taf. VIII, 10. Das auf die Brust und (nach der Abbildung im Mus. Borbon.) auf die Schultern lang herabwallende Haar passt allerdings zu der Priesterin (Hermann Lehrb. der gottesd. Alterth., §. 36, 18) und fand sich bei der Priesterin Auge in der oben, S. 33, zu Taf. III, 20, erwähnten Statue, kann jedoch ganz vortrefflich auch auf andere Weise erklärt werden; vgl. zu Taf. XI, 5. Sichere Kennzeichen einer Priesterin fehlen durchaus. Dass aber dadurch unserer Deutung der Figur Eintrag geschehe, müssen wir bezweifeln.

Taf. IX.

1. Heros und untergeordnete Person. Wandgemälde. Nach einer Originalzeichnung.

Dieses wichtige Gemälde befindet sich in der Sammlung der Universität zu Palermo und stammt aus Pompeji oder Herculanum. Es zeigt allein deutlich ausgeführte verschiedene Kothurne, worüber zu vgl. Das Satyrsp., S. 74 fl., Anm., und S. 80 fl., Anm. Ausserdem beachte man, dass hier, wie namentlich auch auf Taf. IV, 10, τῶν κοθόρνων ἡ ὑπόδεσις keinesweges ἀμορφοτάτη ist, sondern κατὰ λόγον τοῦ ποδός, anders als Lucian. Gall., C. 26, angiebt und wir auch sonst auf Bildwerken finden. K. O. Müller, aus dessen Nachlasse die Zeichnung herrührt, meinte, dass die erste Scene der Iphigenia in Aulis vorgestellt sei, was auch Schöll, dem ich diese Notiz verdanke, für wahrscheinlich hält. Aber unser Bild und diese Scene haben Nichts gemein, als dass in beiden ein Heros und eine untergeordnete Person vorkommen. Ja selbst nicht einmal in dieser Beziehung stimmen sie genau überein, denn bei Euripides finden wir einen greisen Diener, die entsprechende Person des Bildes aber kann, wie die Farbe der Haare zeigt, nicht für einen πρεσβύτης gehalten werden. Auch vermisst man in diesem Bilde die δέλτος, welche bei Aufführung des Euripideischen Drama selbst noch gegen das Ende der Scene zu sehen war (vgl. Vs. 155). Endlich passt die dargestellte Handlung nicht gerade besonders. Der Heros auf dem Bilde ist im Weggehen begriffen, die andere Person sucht ihm, der wahrscheinlich nicht guter Laune ist, noch Vorstellungen zu machen, ruft ihm wenigstens noch Einiges nach. In der Iphigenia finden wir nicht einmal eine ähnliche Situation. Oder hätte es grosse Wahrscheinlichkeit, dass Agamemnon schon nach Vs. 151 sich zum Abgehen anschickte? Denn die darauf folgende Stelle müsste man doch wohl der untergeordneten Person des Gemäldes in den Mund legen. So viel über jene Vermuthung, auf welche ich nicht so ausführlich eingegangen wäre, wenn mich selbst nicht früher ihr augenblicklicher Schein geblendet hätte. Eher würde ich, wenn denn einmal an eine noch erhaltene Tragödie gedacht werden soll, auf das Ende der Scene zwischen dem Kreon und dem Wächter in der Antigone, Vs. 223 fll., rathen. Doch lässt sich auch hiegegen Manches einwenden. Ueberall hat die bildliche Darstellung zu wenig Charakteristisches, um eine wahrscheinliche Vermuthung zuzulassen. — Ueber die Farben der Figuren und ihrer Gewänder habe ich mir Folgendes notirt. Das Gesicht des Heros ist braunröthlich mit weissgelblichen Stellen. Der Onkos von bräunlicherer Farbe als die Haare, welche etwas ins Blonde schlagen. Der Schwertgriff weissgelblich (also etwa golden). Ebenso die Kothurne. Der Chiton braunröthlich (nach Schöll mit Goldsaum). Das Himation bläulich, mit weissgelblichen Stellen. Bei der dienenden Person gleichen Gesicht, Haare und Chiton denen des Heros. Das Himation, aus welchem man keinesweges auf eine untergeordnete Person schliessen würde, ist gelblich mit braunröthlicher Schattirung in den Falten. Kothurne und Stab sind bräunlich; jene also minder elegant als die des Heros, vgl. Satyrsp., S. 73 fl., Anm. Der Heros könnte wohl der ξανθὸς ἀνήρ bei Poll , IV, 135, sein; aber die Maske der anderen Person sucht man bei dem Grammatiker vergeblich.

2. Melpomene mit der Maske und in dem Costüm eines Schauspielers. Relieffigur. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. III, Pl. 514, 1049.

Von dem berühmten, früher im Museum des Capitols, jetzt im Louvre zu Paris befindlichen Musensarkophag. Oefters abgebildet. An dem Costüm zeichnet sich der hochsitzende μασχαλιστήρ durch seine Breite aus. Die Gestalt wird, wie Müller Handb. der Arch., §. 393, 3, (zunächst in Bezug auf eine ähnliche Statue der Melpomene) bemerkt, durch den so beschaffenen Gürtel und die langen Falten des Gewandes noch vergrössert. Ausserdem erinnert Feuerbach (Vatic. Ap., S. 347) rücksichtlich der gefältelten Bühnengewänder an den Zweck, vollkommen und sicher zu verhüllen und zugleich die plastische Stetigkeit der Theaterfiguren nicht zu stören. Auch für die Geberdensprache ist die vorliegende Figur von Interesse. Das Aufstellen des Fusses auf den Felsen, — eine Stellung, über welche zuletzt O. Jahn in den Archäol. Aufs., S. 38 fll., gesprochen hat — würde man mit Zoega in Welcker's Zeitschr. für Gesch. und Ausl. der alt. Kunst, S. 317, vortrefflich auf die Erhabenheit der tragischen Dichtung beziehen können, wenn nicht das Stützen des Armes auf den Ellenbogen damit verbunden wäre. Diese bekannte (Plaut. Mil. glor. II, 2, 54) Geberde des Nachdenkens macht es wahrscheinlicher, dass jenes Aufstützen des Fusses nur auf die sorglos nachlässige Haltung gehe, welche sich bei tief Nachdenkenden zu finden pflegt.

3. Melpomene in dem Costüm eines tragischen Schauspielers. Von einem geschnittenen Steine. Nach Cades Impr. gemm., Cent. VI, 3.

Das κάττυμα ξύλινον τετράγωνον (Poll. VII, 92, vgl. Meineke Fragm. Com. Gr., Vol. II, P. I, p. 91) ist hier noch auffälliger als das bei den Kothurnen der Melpomene auf der vorigen Nummer, welches Böttiger Kl. Schr., I, S. 283, Anm. *, besonders hervorhob. Die Muse scheint unter dem linken Arm eine Keule, eines der Wahrzeichen der Tragödie, zu halten und in der rechten Hand ein Pedum oder einen Krummstab, worüber zu vgl. Das Satyrsp., S. 7 fl., Anm. (wenn der letztere Gegenstand, trotz der Art ihn zu tragen und trotzdem, dass er gekrümmt erscheint, nicht doch ein anderes bekanntes Wahrzeichen der Tragödie, das Parazonium, sein soll; der äusserste Theil des Schwertgriffes findet sich auch sonst gekrümmt, z. B. in R. Rochette's Mon. inéd., Pl. LXXI, 1). Die Inschrift AVRVnci (?) bezieht sich wohl auf den Besitzer des Steins.

c. Komödie und Nebenarten des Italisch-Römischen Bühnenspiels.

Betrachtet man die Komödiendarstellungen auf Taf. IX, X, XI, XII u. A, so wird man gar manche darunter finden, welche glauben machen können, dass unter den Bühnenpersonen auch unmaskirte seien. Auf Monumente mit einzelnen Figuren wird der Vorsichtige hiebei nicht viel geben. Manches wird er auf Schuld der Rohheit oder Kleinheit der Darstellungen schieben oder sich erinnern, dass selbst auf den besseren und ausgeführteren Kunstwerken des Alterthums das Detail keinesweges mit Sorgfalt behandelt ist. Aber wenn man auf denselben Monumenten deutlich maskirte Personen findet und daneben solche, bei denen man sich vergebens abmüht, die Maske zu erkennen, und wenn sich diese Erscheinung öfters wiederholt, so wird man die Ueberzeugung gewinnen, dass dahinter etwas Besonderes zu suchen sei. Dieser Art sind namentlich Taf. IX, nr. 11—14, Taf. X, nr. 2—5, 7, 8, Taf. XI, 2, Taf. A, 26, 34, etwa auch Taf. XII, 16. Die Beispiele gehören verschiedenen Gattungen der Komödie, verschiedenen Arten der Kunstübung, endlich verschiedenen Zeiten an. Um nun mit den spätesten Zeiten und den betreffenden Monumenten zu beginnen, so wissen wir durch Donatus zu Terent. Andr. Act. IV, Scen. 3, dass zu seiner Zeit weibliche Rollen nicht wie apud veteres von personatis viris, sondern per mulierem gegeben wurden. Schon die Worte des Grammatikers führen darauf, dass die Weiber nicht maskirt waren. Möglich, wenn auch nicht gerade wahrscheinlich, dass Taf. XII, 16, und A, 34, hiedurch erklärt werden können. Ob auch die Miniaturen zu dem Terentius? Man müsste in diesem Falle annehmen, dass die Originale der mit den Masken (s. zu Taf. V, nr. 27 und 28) aus einer früheren Zeit stammten, als die der anderen; denn unter den Masken finden sich ganz deutlich weibliche. Doch würde nicht einmal diese sehr gewagte Vermuthung genügen: denn die Figuren, welche man für unmaskirt halten könnte, sind keinesweges bloss weiblichen Geschlechts. Nun ist es allerdings durch neuere Untersuchungen ausgemacht, dass auf der Römischen Bühne anfangs keine Masken getragen wurden oder dass die Schauspieler doch zum Theil ohne Masken auftraten; vgl. hauptsächlich G. A. B. Wolff De Canticis in Roman. Fab. scen., Hal. MDCCCXXIV, p. 22 fll. (der aber den Frauenrollen schon von Anfang an Masken zuschreibt), Grysar in Allg. Schulztg, Abth. II, 1832, S. 324 fl., G. Regel in Archiv für Philol. und Pädag., Bd. IV, Leipz. 1836, S. 19 fll., Hölscher De Person. Usu in Ludis scen. apud Rom., Berol. MDCCCXLI, p. 20 fll. In wie frühe Zeit man die Originale der Miniaturen des Terentius hinaufgesetzt hat, werden wir unten sehen. Wollten wir aber auch die der obigen entgegengesetzte und fast eben so kühne Voraussetzung wagen, dass die Originale der Maskenbilder aus späterer Zeit seien, so würde doch der Annahme, dass die übrigen Miniaturen ausser den maskirten Schauspielen auch unmaskirte darstellen sollten, schon der Umstand entgegenstehen, dass gerade die Inhaber der Hauptrollen fast regelmässig maskirt erscheinen. So viel über die Miniaturen zu Terentius, rücksichtlich deren wir nur noch darauf aufmerksam machen wollen, dass doch die Büsten und Köpfe aus dem Ambros. Codex (oben, Taf. V, nr. 29 und 30) auch schon deshalb, weil sie den Masken in den anderen Handschriften entsprechen, sämmtlich als mit Masken versehen zu betrachten sein werden. Ob Taf. XI, 2 nach dem Gebrauche der Römischen Bühne beurtheilt werden darf, steht dahin. Aber jedenfalls sind die beiden maskirten Personen die Hauptschauspieler. Die nicht maskirten sehen ganz wie Statisten aus. Damit man nicht meine, dass solche stummen Personen der Maske entbehrt hätten, erinnere ich an Hippocrat. νόμος, p. 2, 5, ed. Foes., Lucian. Toxar., C. 9, und Quomodo hist. sit conscrib., C. 4. Wenden wir uns endlich zu Taf. IX und Taf. A, 26, so wissen wir allerdings vom Attischen Theater, dass selbst noch Aristophanes, freilich ausnahmsweise, einmal ohne Maske auftrat, indem er sich mit dem früher gebräuchlicheren Anstreichen des Gesichtes begnügen musste. Eine solche Gesichtsfärbung hat man etwa bei den Figuren unter nr. 5 vorauszusetzen, aber von diesen ist es wahrscheinlich, dass sie gar nicht in das Theater gehören. Sonst finden wir wiederum in einer und derselben Darstellung neben den nicht maskirten Personen maskirte, und es ist gleichfalls leicht zu erkennen, dass letztere keinesweges Nebenrollen haben. Wollte man ganz auf den Augenschein gehen, so müsste man auch glauben, dass das Auftreten von Weibern in der älteren Komödie etwas Gewöhnliches gewesen sei, während doch selbst Geppert, welcher diesen meist nicht berührten Punkt zuletzt in Betrachtung gezogen hat, nur annimmt, dass in der Komödie „hie und da" Hetären mitgespielt haben, und „nur in stummen Rollen" (Altgr. Bühne, S. 246 fl.). Nun bemerke man Folgendes: alle Figuren, welche wie nicht maskirt aussehen, sind entweder Weiber oder jüngere männliche Personen; sie haben nie prononcirte oder carikirte, sondern stets gleichgültige Gesichter. So bietet sich wohl von selbst die Vermuthung, dass man sich die betreffenden Figuren maskirt zu denken habe, dass aber die Masken leidenschafts- und bewegungslose Alltagsgesichter darstellen sollen, wie sie den Nebenrollen der komischen Bühne eigenthümlich waren, und aus eben diesem Grunde nur verhältnissmässig kleine, das Gesicht nicht verzerrende, Mundöffnungen haben. Den wenig geöffneten Mund als ganz geschlossenen darzustellen, wie wir es meist finden, durfte die überhaupt vorzugsweise nur den Gesammtausdruck berücksichtigende Kunst sich um so eher er-

lauben, als es bekannt war, dass Jeder, welcher auf der Bühne auftrat, auch der Statist, eine Maske mit geöffnetem Munde hatte, so dass durch jenes Verfahren nicht einmal die Verwechselung von Schauspielern und Statisten verschuldet werden konnte. Der nächste und hauptsächlichste Grund der geringeren Mundöffnung ist der eben und schon zu Taf. V, nr. 9—16, angedeutete. Ob sie nebenbei auch noch akustischen Zwecken diente in der Art, wie Mongez Mém. de l'Inst Roy. de France, T. VII, p. 87 (s. zu Taf. V, nr. 29 und 30), meint, müssen wir der Entscheidung von Technikern anheimstellen. Jedenfalls irrt Mongez in sofern, als er das Akustische als Hauptsache betrachtet. Die Wahrscheinlichkeit, dass an seiner Ansicht überhaupt etwas sei, mindert sich schon durch den Nachweis, dass Masken mit wenig geöffnetem Munde auch gewissen männlichen Rollen eigen waren. Anderes, was gegen sie Bedenken erregen oder doch die Annahme als minder nöthig erscheinen lassen kann, schon bei Böttiger Opusc. lat., p. 227, Anm. **, und p. 229, Anm. **.

α. Phlyaken, Bakchische Komasten, Dorische Komödie Unteritaliens und Siciliens, ältere und vielleicht auch spätere Attische Komödie.

Hieher auch Taf. III, nr. 18, und Taf. A, nr. 25—27 und 33. Mit Ausnahme des letztgenannten Monuments sämmtlich Vasenbilder, meist mit gelben Figuren auf schwarzem Grunde. Ueber das Costüm vgl. Satyrsp., S. 115 fl., 141, 156, 183 fll.

4. Ein Phlyax auf einem Fische. Nach Tischbein Collect. of Engrav., Vol. IV, Pl. 57.

Gewiss eine Parodie des Arion (Millin Peint. de Vases, T. I, p. 116, A. 3) oder wahrscheinlicher des Taras (Müller Dorier, zw. Ausg., Breslau 1844, II, S. 349, R. Rochette Mém. de Numism., p. 254) auf dem Delphin. Aehnliche bildliche Darstellungen (nur ohne das Phlyakencostüm): des Taras, auf Münzen von Tarent, jetzt am vollständigsten bei R. Rochette, a. a. O.; des Arion, bei den von M. Schmidt Diatr. in Dithyramb., p. 162, angeführten Schriftstellern und im Mus. Borbon., X, 7. Die Tänia und der Kranz, vielleicht von Rosen, würde zu dem Dithyrambendichter vortrefflich passen (vgl. Gött. gel. Anz., 1848, S. 1228), dahingegen kann gegen die Deutung auf den Arion der Mangel der Kithar in Anschlag gebracht werden. Der Fisch statt des Delphins gehört wohl der Travestie an. Stellung und Geberden des Mannes, welche auf Furchtsamkeit hindeuten, sind sehr komisch. Die Maske ist das auf unseren Vasenbildern mehrfach vorkommende *πρόςωπον τωθαστικόν*; das Costüm, aus kurzem, gegürteten, ärmellosen Chiton und der beärmelten Anaxyris mit Phallos daran bestehend, das der älteren Komödie gewöhnliche; die Baarfüssigkeit kann hier ebensowohl als es bei so manchen Komödiendarstellungen ohne allen Zweifel angenommen werden muss, auf Rechnung der Nachlässigkeit des Künstlers gesetzt werden, — dennoch ist es sehr die Frage, ob Müller Recht habe, wenn er behauptet: „Das an Pulcinell und Harlekin erinnernde Costüm beweist auch hier scenische Darstellung." Ganz ebenso finden wir mehrfach Bakchische Thiasoten aussehend, welche mit dem Theater Nichts zu thun haben; vgl. Satyrsp., S. 116. Sollte es nicht wahrscheinlicher sein, dass ein Caricaturmaler den aus Bildwerken bekannten Mann auf dem Delphin auch ohne scenischen Vorgang in der vorliegenden Weise darstellte, zumal da sehr leicht nachzuweisen, dass die Auffassung als Bakchischer Phlyax sowohl für den Taras als auch für den Arion schon an sich sehr passend war? In diesem Falle ist Kopfbinde mit Kranz am besten als allgemein Bakchisches Attribut zu fassen und dieses Bild für die scenischen Alterthümer doch jedenfalls insofern von Belang, als es zu denjenigen gehört, welche den unmittelbaren Zusammenhang der Masken und des Costüms in der Komödie mit dem Cultus des Dionysos beurkunden; vgl. Satyrsp., a. a. O.

5. Bakchische Komasten in Begleitung einer Flötenspielerin. Nach Gerhard Ant. Bildwerke, Taf. LXXII.

Nach Gerhard, S. 312, „ländlicher Maskenzug." Doch hat man sich die Personen gewiss nicht maskirt zu denken. Da sie übrigens nicht die Tracht des gewöhnlichen Lebens, sondern Bakchisches Costüm haben, so ist auch wohl die im Bakchischen Cultus so gewöhnliche Färbung des Gesichtes (Satyrsp., S. 156) vorauszusetzen. Obgleich Komödien unter dem Titel *Κωμασταί* nichts Seltenes sind (vgl. Müller Dorier, II, S. 348, Grysar De Doriens. Com., p. 273, Meineke Histor. crit. Com. Gr., p. 154 fl., 204, 341, 421), glauben auch wir keineswegs, dass dieses Bild unmittelbar auf das Theater bezüglich sei. Der eine Komast trägt eine Binde, der andere ein Gebäck; der zumeist nach rechts hält in der rechten Hand ein nicht deutliches Geräth, in der linken nach Gerhard einen Stecken (vielleicht eine Fackel?). Ueber das bemerkenswerthe, bloss in dem enganliegenden und doch gegürteten Leibkleide mit Phallos daran bestehende Costüm vgl. Satyrsp., S. 116 und 142. Das Bild hat ausserdem noch das allgemeine Interesse, dass es den Zusammenhang der Komödie mit dem Bakchischen Komos auch von Seiten des Costüms bezeugt.

6. Flötenspieler und andere Künstler in Phlyakentracht. Nach Tischbein Engrav., Vol. IV, Pl. 10.

Nach Italinski (dessen Erklärung nicht zur Hand ist) von Böttiger Ideen zur Archäol. der Malerei, S. 201, und ausführlicher Kl. Schr., Bd. II, S. 279 fll., besprochen, wo die Darstellung auf S. 282 fl. so gefasst wird: „drei Bacchusmasken, eine weibliche und zwei männliche, mit den vorgebundenen und infulirten Ithyphallen vor den Lenden, haben zur Musik des gleichfalls maskirten Flötenspielers, dessen Flöte zum Accompagnement dieses Bacchanals wahrscheinlich das ist, was die Alten duas tibias sinistras nannten, eben den üppigen vorbeschriebenen Stricktanz oder Cordax getanzt. Um aber die Caricatur vollkommen zu machen, dachte sich der Künstler in einer Anwandlung jovialischer Laune den Fall, dass durch die übermässige Anspannung des Seils und die heftigen Bewegungen der Tänzer das Seil selbst zerrissen sei. Alle drei Tänzer sind nun auseinandergefahren, und schreien sich mit den stärksten Gesticulationen und unter hellem Gelächter allerlei lustige Schimpfreden zu. Alle drei halten noch Stücke des zerrissenen Seiles oder Bandes in den Händen, nur mit dem Unterschiede, dass der Theil davon, den die weibliche Maske zwischen beiden Händen ausdehnt, schon in einzelne Schnüre oder Fäden aufgelöst zu sein scheint." An den „Stricktanz oder Cordax" wird jetzt Niemand mehr denken. Es ist von Böttiger ganz übersehen, dass sich auf der rechten Hand des Weibes ein Kügelchen befindet, welches sie, wie es scheint, auf den straff gezogenen Garnfäden tanzen lässt. Also eine Art von Gauklerin. Das, was die beiden Männer in der Hand haben, sind biegsame Stäbchen oder Ruthen, dergleichen wir auch sonst bei den Phlyaken finden. Das Glied scheint nicht als „infulirt", sondern als infibulirt zu betrachten zu sein. Dass die fibula oder *κυνοδέσμη* nicht als Ring erscheint, wie auf dem bisher für einzig gehaltenen Bildwerke dieser Art in Winckelmann's Mon. ined., nr. 188, kann schwerlich Bedenken erregen. Solche Infibulirte sind aber zunächst als Schauspieler, besonders als Sänger, zu betrachten, vgl. Juven. Sat. VI, 73, 378, Martial. Epigr. VII, 81, XIV, 215. Die Handlung, in welcher wir den zumeist nach rechts dargestellt sehen, ist der allerwidrigsten Art. Er verspritzt, auf den Zehen gehoben, den Samen, indem er sein Gesicht, das ganz dem des Priapos gleicht, nach dem Gliede richtet, und die Rechte krampfhaft oder als Begleiterin eines Rufes hebt. Auf diese Handlung macht

der andere mit ausgestrecktem Zeigefinger aufmerksam, während das Weib, obgleich es, wie auch das durchsichtige Gewand zeigt, keinesweges zu den züchtigsten gehört, das Gesicht abkehrt. Bei dem Flötenspieler, welcher sich im Blasen nicht stören lässt, ist es besonders bemerkenswerth, dass sein Costüm dem der beiden anderen Männer durchaus gleicht, nur dass der Phallos fehlt. Also ein ähnliches Verhältniss, wie es in den Vögeln des Aristophanes zwischen den vier Musikern des Chors und dem Chore Statt findet. Deshalb stimmen wir gern der Böttiger'schen Meinung bei, dass man sich den Flötenspieler maskirt zu denken habe. Man vergleiche die maskirten tibicines an den kleinen Quinquatrus zu Rom (Valer. Maxim. II, 5, 4, Censorinus de die nat., C. 12, Ovid. Fast. VI, 648, 680). An der Maske fällt der Bart auf, vgl. Satyrsp., S. 16 fl., der vielleicht gerade des Burlesken wegen hinzugefügt ist. Der maskirte und wie die anderen Männer costümirte Flötenspieler ist als mitagirende Person zu betrachten, in ganz anderer Weise als es gewöhnlich bei den Theatermusikern der Fall war. Hiedurch gewinnt unsere obige Deutung noch an Wahrscheinlichkeit. Wir sehen so vier Künstler verschiedener Art, aber wohl geeignet zusammen aufzutreten (vgl. Taf. A, nr. 36), mit den Masken und in dem Costüme der Phlyaken. Frägt man schliesslich, ob diese Figuren einem Drama entlehnt seien, in welchem das tägliche Leben behandelt war, so würden wir eher verneinend antworten als bejahend, ohne jedoch dabei etwas auf die Schlingpflanze am Boden zu geben, welche, wie nr. 14 zeigt, keinesweges hindert, anzunehmen, dass die Handlung auf einer Bühne vor sich gehe. Aber eine Darstellung nach dem Leben hat man jedenfalls anzuerkennen, und, wenn an ein Drama nicht zu denken ist, beweis't die Pflanze doch wohl, dass man die Figuren nicht als auf einem Schaugerüste befindlich zu betrachten habe.

7. Vermeintliche Parodie der Antigone. Nach Gerhard Ant. Bildw., Taf. LXXIII.

Gerhard vermuthete, S. 312, die Parodie einer Tragödie, ohne die letztere genauer auszumitteln. Diesen Versuch macht Panofka Annali dell' Inst arch., Vol. XIX, p. 216 fll. (woselbst auch auf Pl. K die Gerhard'sche Abbildung wiederholt ist), mit dem Resultate, dass sich die Parodie auf die Scene der Sophokleischen Antigone von Vs 384 an beziehe; vgl. p. p. 218 fl.: Notre monument nous la (fille d' Oedipe) présente au moment où le garde l'amène devant Créon, après l'avoir surprise désobéissant aux ordres du roi pour rendre les derniers devoirs à son malheureux frère Polynice —. Nous avons, si je ne me trompe, sur notre vase, une parodie exacte de la scène de l'Antigone de Sophocle, dans laquelle le garde aborde Créon et lui dit: „Je l'amène la jeune fille qui a été trouvée ornant le tombeau (Soph. Antig. Vs 394 fll., 404)." Il ajoute: „Elle honorait le corps d'une triple libation, qu'elle versait d'un vase de bronze (Vs 430 fl.)." Ce qui devait considérablement augmenter l'effet comique de la scène, c'est qu'au moment, où le garde, fier de sa capture et heureux d'échapper lui-même à la mort, adresse à Créon son discours en lui présentant Antigone, la coupable ôte son masque de femme et démontre ainsi à Créon et aux spectateurs l'erreur du malheureux garde. — Le roi Créon, dont la coiffure orientale n'a rien que de naturel chez un prince du pays des Cadméens (Conon, Narr., XXXVII), trahit, par son regard, par son maintien, par la manière dont il relève son sceptre, l'étonnement qu'il éprouve à la vue de sa nièce qui lui a désobéi, et contre laquelle il va prononcer la peine de mort. Hiezu Welcker in Gerhard's Arch. Ztg, N. F., 1848, S. 333 fl.: „es stimmt allerdings das Costüm in dem Fürsten und dem Schergen, der am Hals gepackte Gefangne und das von dem Dichter erwähnte Gefäss zur Todtenspende, das er hält, in Verbindung mit der weiblichen Maske in seiner Hand, so wohl zusammen, dass man nicht zweifeln darf an der Beziehung des Bildes auf die genannte Scene. So auffallend es ist, selbst die Antigone im Gemälde komödirt zu sehn, die mir weder bei einem Griechischen, noch bei einem Römischen Dichter als Gegenstand der parodirenden Komödie bekannt ist, so wird man doch schwerlich eine andre scenische Gruppe ersinnen können, in welcher der ganze Inhalt dieser bildlichen Darstellung eben so zwanglos und vollkommen aufginge als in der hier vorausgesetzten Parodie. Nur trifft Panofka den eigentlichen Gedanken dieser Parodie gewiss nicht indem er annimmt, dass der kahlköpfige Alte in weiblichem Anzug eine Frauenrolle spiele, und dass die Strafbare (la coupable) ihre weibliche Maske abnehme und so dem Kreon und den Zuschauern den Irrthum des unglücklichen Wächters zeige, sondern die Antigone der Komödie, die nach diesem Bild nothwendig vorauszusetzen ist, war eben so feige als in der Tragödie unerschrocken und sie schickte daher, nachdem sie mit der Drohung die schwesterliche Pflicht trotz des Verbots zu erfüllen geprahlt hatte, einen alten Diener an ihrer Stelle hin, der, dem zornigen Kreon unter Augen gestellt, um sein Leben zu retten, die Maske der Antigone sich abnimmt, wobei zugleich der verstellten Tapferkeit der Antigone die Larve abfällt. Diess mag aus einer Hilarotragödie genommen sein der Art ungefähr wie der Tereus des Livius Andronikus, der aber Vorgänger in der Griechischen Komödie hatte." Dass die Figur in der Mitte nicht einen Schauspieler in der Rolle eines Weibes, wie es gewöhnlich war, sondern einen als Weib verkleideten Mann darstelle, erhellt namentlich aus dem sichtbaren Gliede. Aber die Panofka-Welcker'sche Ansicht ist gewiss nicht die richtige. Die vermeintliche Antigone, oder der alte Diener an ihrer Stelle, wird keinesweges von dem Wächter oder Schergen herbeigeführt; vielmehr ist es augenfällig, dass die letztere Person die erstere fortzuziehen sich bemüht, während diese sich nach der Richtung des vermeintlichen Kreon hin zu bewegen strebt. Jedenfalls müsste man daran denken, dass der Stellvertreter der Antigone eben zur Strafe abgeführt werden solle. Dass dieser Augenblick für die Demaskirung sehr passend war, wer wollte das leugnen? Wenn nur die Beziehung auf die Antigone überhaupt sicherer stände. Den Anlass zu dieser Deutung gab wahrscheinlich l'hydrie employée par les femmes en deuil pour faire des libations sur le tombeau d'un parent ou d'un ami, und es lässt sich nicht leugnen, dass darauf ein grosser Theil ihres Scheins beruhe. Dass wir bei Sophokles eine πρόχους erwähnt finden, will Nichts sagen; dass diese πρόχους bei der Aufführung der Antigone gewiss nicht mit auf die Bühne gebracht wurde (was sich aus der Weise, wie der Wächter in Vs 430 spricht, abnehmen lässt) kann höchstens gegen die Annahme einer genauen Parodie der Sophokleischen Tragödie in Anschlag gebracht werden, welche weder nöthig noch auch wahrscheinlich ist. Die maskirte Antigone mochte in der Komödie immerhin das corpus delicti mit sich führen; — aber wer das Bild ohne vorgefasste Meinung ansieht, muss sagen, dass die Figur ihr Gefäss so trage, wie ein theueres Kleinod, welches sie vor allen Dingen nicht missen will, nicht wie ein Geräth, welches der Träger, um selbst loszukommen, am besten rasch von sich gethan hätte. Die Meinung Panofka's, dass sich die coiffure orientale des Kreon aus der Stelle des Conon begründen lasse, ist mehr als misslich. Mehr passt meine Bemerkung über die orientalische Kopfbedeckung bei nicht orientalischen Herrschern auf der tragischen Bühne (Satyrsp., S. 114, Anm.) hieher und etwa der König auf unserer Tafel, nr. 9, wenn er der Eurystheus ist. Einen König, oder doch etwas der Art, stellt die auf den Kreon bezogene Figur jedenfalls vor, wie aus dem Scepter erhellt. Aber — gesetzt auch, dass der Mann ein Griechischer König sei, was jedenfalls nicht sicher ist — wer sagt, ob er nicht mit der mittleren Figur in genauer Verbindung stehen soll und vor dem vermeintlichen Wächter des Leichnams des Polyneikes halb auf der Flucht ist, indem er in seinem Grimme (wenn Panofka mit Recht bemerkt: Le nez long et recourbé paraît indiquer la colère et l'orgueil, woran jedoch gezweifelt werden kann) den linken Arm zwar keck und vornehm in die Seite stemmt und mit der Rechten zu Gunsten des bedrängten Gefährten den Commandostab hebt, aber auf keine eben

Gefahr drohende Weise und in der Lage, gleich weiter zu laufen, wenn es ihm auch an den Kragen gehen sollte? Die letzte Figur sieht ganz so aus, als ob sie einen barbarischen Krieger oder einen Attischen Polizeisoldaten darstelle. Das Ausländische liegt in dem gemeinen Gesichte mit der auffallenden Stumpfnase und in dem Mantel von Fell, der *σισύρα* (Poll. VII, 70), vgl. Becker Charikl., II, S. 342, Satyrsp., S. 100, Anm., Platon. Eryx., p. 745, C: *οὐδ' ἂν προτιμήσειε Σκύθης ἀνὴρ οἰκίαν αὐτῷ τὴν καλλίστην εἶναι μᾶλλον, ἤπερ σισύραν δερματίνην*, nebst den schol. Panofka irrt ohne Zweifel, wenn er rücksichtlich des Pelzes an eins der tragischen *θεραπόντων πρόςωπα* bei Pollux, IV, 137, den *διφθερίας*, erinnert. Ueber diese Dienerrolle hat Schöne De Pers. in Eurip. Bacch., p. 62 fll., gut, wenn auch nicht erschöpfend, gesprochen. Möglich, dass der Barbar eine Kopfbedeckung hat; aber gewiss verhält es sich mit der nicht so, wie Panofka meint: une peau de bête lui retombe sur le dos, tandis que le muffle lui recouvre la tête, sondern man wird in jenem Falle an eine selbstständige Pelzkappe zu denken haben. Auch die kann als ein Attribut des Barbaren betrachtet werden; vgl. Dio Chrysost. Or. LXXII, 3, p. 730 Emp.: *ἀνθρώπους τοὺς μέν τινας πίλους ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς ἔχοντας, ὡς νῦν τῶν Θρακῶν τινες τῶν Γετῶν λεγομένων.* Den Chiton desselben hält Panofka für den auf untergeordneten Stand und auf einen Beruf, der den ungehinderten Gebrauch des rechten Armes bedingte, deutenden, diesen Arm mit der Schulter und einem Theile der Brust ganz frei lassenden *χιτὼν ἑτερομάσχαλος*, die *ἐξωμὶς* im engsten Sinne des Wortes; vgl. Millingen Peint. de Vases, p. 11, Anm. 1, Schöne, a. a. O., p. 66, und besonders Becker Charikl., II, S. 311 fll., nebst meinen Bemerkungen, Satyrsp., S. 111, Anm., und S. 168 fl. Das Leibkleid des sogenannten Kreon dagegen bezeichnet er als tunique à manches, laquelle est attachée à la partie inférieure de son vêtement, à ses anaxyrides, und erkennt in der tunique à manches den *χιτὼν ἀμφιμάσχαλος, ἐλευθέρων σχῆμα* (Poll. VII, 47). Es ist nicht nöthig, das Irrige des letzteren Theiles dieser Ansicht genauer nachzuweisen. Wohl aber lohnt es sich der Frage, ob die Figur bloss das aus Aermeljacke und Beinkleid zusammengesetzte Leibkleid, welches wir auch *ἀναξυρὶς* nennen (Satyrsp., S. 143 fl.), oder zunächst über dieser *ἀναξυρὶς* auch einen kurzen unbeärmelten Chiton, oder endlich einen beärmelten Chiton und blosse Hosen trägt. Das Letzte würde, was den Gebrauch des Theaters anbelangt, wohl auf das Zweite zurückkommen, da die genaueren Darstellungen dieser Art nur den kurzen ärmellosen Chiton über den Anaxyriden mit Aermeln erkennen lassen (wenn nicht etwa der Mann ein Barbar ist und diesen auf der Bühne auch der ihnen sonst zustehende *χιτὼν χειριδωτὸς* eigen war, den freilich Priamos in Gerhard's Forts. der Arch. Ztg, Taf. V, 2, nicht trägt). Das Erste (woran Panofka denkt) wäre bei dieser Figur auffallend, vgl. zu Taf. A, nr. 25. Aber die Zeichnung hindert auch keinesweges das Zweite oder das Dritte anzunehmen. Dass der Chiton der Figur zumeist nach rechts die oben bezeichnete Art der Exomis sei, habe auch ich lange Zeit für sicher gehalten. Nachher aber sind mir Zweifel aufgestiegen. Wahrscheinlich ist das, was von der linken Schulter über die Brust unter den linken Arm hin läuft und als Besatzstreifen der Exomis (*παρυφή*) betrachtet werden könnte, nichts Anderes als ein Tragriemen für einen Köcher, der auch wohl bei dem Herakles auf Taf. A, nr. 26, anzunehmen ist. Dann erscheint der Chiton als der mit langen Aermeln versehene, in Betreff deren es sich wieder frägt, ob sie auf der Bühne selbst nicht vielmehr mit der Hosenbekleidung verbunden waren. Wie schön auch der Köcher zu der Annahme eines barbarischen Kriegers oder Atheniensischen *τοξότης* passt, braucht kaum der Erinnerung. Dass nun ein solcher Skythe in einer Parodie der Antigone, namentlich auf der Attischen Bühne, auftreten konnte, wollen wir nicht in Abrede stellen. Wer sich jedoch geneigt fühlen sollte, etwa mit Benutzung der von uns angedeuteten Modificationen jene Parodie anzunehmen, für den schliesslich noch die Bemerkung, dass die mittlere Figur jedenfalls als mit einer Maske auf dem Kopfe versehen zu betrachten ist, und die Frage, ob es wohl wahrscheinlich sei, dass sie die Maske in der rechten Hand erst vor den Augen der Zuschauer abgenommen habe?

8. Hausherr und Fischer oder Sclave mit Korb. Nach Maffei Mus. Veronens., Pag. IX, nr. 1.

Auch bei Dempster Etrur. reg., Tom. II, T. LXXXX, und bei Passeri Pictur. Etr. in Vasc., T. II, T. CLXIV, vgl. p. 49: — vides Maccos geminos in suggestu Theatri de fiscella disputantes, veluti contractum ineant de interioribus (!) pomis, sive pullis. Warum nicht „piscibus"? Denn wenn die Handlung in der bezeichneten Weise zu deuten ist, so scheint es am passendsten, die Figur links als Fischer (vgl. zu Taf. XI, 7) zu fassen. Die auf der wohl nicht ganz genauen Zeichnung wie ein Tuch aussehende Kopfbedeckung, vielleicht eine Art von cucullus, kann sehr wohl als Stellvertreter der sonst meist vorkommenden (Müller Handb. der Archäol., §. 338, 2, Becker Charikl., II, S. 362 fl.), des *πῖλος* oder der causia, betrachtet werden. Erwägt man das, was an der rechten Seite des Chiton nach hinten zu herabhängt und etwa, aber nur nothdürftig, als zu dem Gürtelbande gehörig gelten könnte, in Verbindung mit der nahe daran auf den Rücken gelegten Hand mit zusammengehaltenen Fingern, so kann man wohl auf den Gedanken kommen, dass es eine mit der Rechten gefasste Angelruthe sei. Die andere Figur hat in ihrer Tracht ein Obergewand voraus und giebt sich auch dadurch als nicht der gemeinen, arbeitenden Classe angehörend kund. — Ist die Figur links kein Fischer, so ist an einen Sclaven der Person rechts zu denken, auf den Kleidung und Kopfbedeckung (Becker Gallus, Th. III, S. 128) auch sehr wohl passen. Ein Sclave mit Korb in einer Komödienscene auch auf einem aus Pompeji oder Herculanum stammenden Wandgemälde im Museum der Universität zu Palermo. Auch dieser fasst den Korb mit der Linken, gesticulirt aber mit der Rechten. Ist es wahrscheinlich, dass der Sclave mit der Hand auf dem Rücken dem Herrn etwas vorenthalten könnte? Eher würden wir an einen Gestus des Nachdenkens glauben. — Man bemerkt bei keinem der beiden Schauspieler einen Phallos; vgl. nr. 10 und 14.

9. Herakles mit den eingefangenen Kerkopen vor einen Herrscher hintretend. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. II, p. 1, Vign.

Zuerst bei D'Hancarville Antiq. Etr., Grecq. et Rom., T. III, Pl. 88 (mit einigen kleinen Abweichungen), dann, aber nicht genauer, bei St. Non Voy. pitt., T. II, p. 243, Vign. Die bildlichen Darstellungen des Herakles mit den Kerkopen sind bei Müller Dorier I, S. 460 (vgl. Handb. der Archäol., §. 90, 2, §. 411, 4), Welcker Ep. Cyclus, I, S. 409 fl., Anm. 659, Gerhard Auserl. Vasenb., Th. II, S. 88 fl., verzeichnet und besprochen. Herakles trägt die Kerkopen in Bauern oder Körben (Poll. VII, 175) an einem Tragholze, *σκευοφόριον, σκευοφορεῖον, ἀνάφορον, ἀναφορεῖον, ἀναφορεύς, ἄσιλλα* (Poll. VII, 175, X, 17, Phot. u. d. W. *σκευοφορεῖον καὶ ἀναφορεῖον*, Alciphron. Epist. I, 1, mit den Anm. von Bergler und Wagner, T. I, p. 4 fll., Alberti z. Hesych., T. I, p. 347, A. 14, u. p. 589, A. 2). Man sieht aus der Darstellung auf unserem Bilde, wie passend *Πλάτων ἐν Διὶ κακουμένῳ καὶ τὸ τόξον ἐν παιδιᾷ παρεικάζων ἔφη κεράτινον εἶχον σκευοφόριον καμπύλον* oder *κάγκυλον* (Meineke Fr. Com. Gr., II, 2, p. 633), ja vielleicht bedient sich Herakles hier geradezu seines Bogens zum *σκευοφόριον*; vgl. auch zu nr. 13. Die Kerkopen sehen ganz aus wie Affen; doch möchte ich nicht mit Panofka Ann. dell. Inst. arch., Vol. XIX, p. 221 (vgl. auch Jahn Archäol. Beitr., S. 436 fl.), sagen, dass Herakles, au lieu des deux Cercopes, deux singes en cage trage; denn die Kerkopen gelten auch sonst für Affen und werden nach den Pithekusen versetzt (Schol. Lucian. Alex. 4, Harpocrat.,

Phot., Suid. u. d. W. *Κέρκωπες*, Cramer. Anecd., III, 413, Ovid. Metam., XIV, 90 fll., Pomp. Mel., II, 7, Müller Dorier, a. a. O., Anm. 1). Dabei wird jedoch zugegeben, dass die Kerkopen hier nur ausnahmsweise als Affen auf der Bühne erscheinen; vgl. Lobeck Aglaoph., T. II, p. 1302 fl. Der König ist durch Thronsessel, Mantel, mehr noch durch den Kopfschmuck (*τιάρα ὀρθή*?) mit dem Diadem und besonders durch das *σκῆπτρον* als solcher deutlich genug bezeichnet. Letztes, bei D'Hancarville von weisslicher Farbe, zeigt neben andern Verzierungen auch die von Lobeck z. Soph. Aj., Vs. 847, besprochenen *ἧλοι*, *κομβώματα*, bullae. Er, der den Herakles mit der Rechten zu begrüssen (*δεξιᾶσθαι*) scheint, wird von Müller und Welcker für den Eurystheus gehalten. Dies ist auch mir wahrscheinlich; doch giebt es kein direktes Schriftstellerzeugniss dafür, auch auf den anderen hieher gehörenden bildlichen Darstellungen wird die betreffende Figur nicht wiedergefunden. Während Einige berichten, dass Herakles die Kerkopen züchtigte, als er bei der Omphale war (auch Zenob. Proverb., Cent. IV, 50), ja Diodor Bibl., IV, 31, geradezu sagt, dass er sie *ζωγρήσας δεδεμένους παρέδωκε τῇ Ὀμφάλῃ*, geschah jenes nach den Schol. z. Aeschin. de fals. leg., p. 224, *διὰ τὴν κλοπὴν τῶν βοῶν τοῦ Γηρυόνου.* Vielleicht brachte also Herakles dem Eurystheus nach einer Version der Sage die Kerkopen mit, als er ihm die Rinder des Geryones zuführte. Müller betrachtet den Gegenstand des Bildes als „eine unteritalische Farce von Skurren dargestellt", während Andere (ob auch R. Rochette Mon. inéd., p. 85, Anm. 5?) an ein blosses Caricaturbild gedacht zu haben scheinen. Mir gilt es namentlich auch wegen des bekannten Bühnenaltars (der, um dies nebenbei zu bemerken, wie rund aussieht, vgl. oben, S. 33, zu Taf. IV, nr. 1) als ausgemacht, dass wir die Nachbildung einer im Theater dargestellten Scene aus einem eigentlichen Drama vor Augen haben. Das Bukranion bezeichnet die an der Skene aufgeführte Gebäulichkeit; inwiefern mit Fug, können architektonische Darstellungen, wie die auf Taf. XI, nr. 1, oder die in Panofka's Bild. ant. Leb., Taf. XIX, nr. 4, und andere, zeigen. Jenes Drama ist schwerlich Parodie einer Tragödie gewesen. An die *Κέρκωπες* des Hermippos, oder des Platon, oder des Eubulos (Meineke Histor. crit. Com. Gr., p. 94, vgl. p. 491, 176, 363 fl.), ist sicherlich nicht zu denken, wenn auch jener Titel stets auf die Kerkopen der Heraklessage zu beziehen ist.

10. Bild des Santia (*Ξανθίας*). Nach Panofka Cab. Pourtalès, Pl. IX.

Die Oskische Inschrift ist zuerst richtig gelesen und gedeutet von Raoul-Rochette Journ. des Savans, 1835, p. 225 fll., und Welcker Rhein. Mus., 1835, S. 489; vgl. Müller Gött. gel. Anz., 1837, S. 1880: „Das S für X kann keine Schwierigkeit machen, da die Oskische Schrift, so weit sie uns durch epigraphische Denkmäler bekannt ist, kein besonderes X besitzt; und die Endung a für ας zeigt, dass die Osker die Griechischen Namen dieser Form gerade so behandelten, wie die älteren Lateiner." Ueber die Neigung der Oskischen Sprache zur Ausstossung des K: Th. Mommsen Oskische Studien, Berlin 1845, S. 45, welcher in den Nachträgen zu den Osk. Stud., B. 1846, S. 104, jener Deutung durchaus beipflichtet. Die beiden erstgenannten Gelehrten dachten an den Xanthias in Aristophanes' Fröschen, Welcker noch zu Müller's Handb. der Archäol., S. 667 fl. So auch Müller nach einer Bemerkung in derselben Ausgabe dieses Handbuches, S. 747, welche aber noch aus der Zeit vor dem Jahre 1837 stammen muss, da er in den Gött. gel. Anz., a. a. O., so urtheilte: „Die Vase stellt einen komischen Histrionen dar, der durch das in Oskischer Schrift sehr deutlich dabei geschriebene Santia sich sogleich als einen Xanthias ankündigt, der als ein lustiger Sclave Jedem aus Aristophanes Fröschen wohl bekannt ist. Auch scheint die daneben stehende kleine Bildsäule des Herakles die Vorstellung zu begünstigen, dass es derselbe Xanthias sei, den Dionys in der Unterwelt nöthigt, die von ihm angefangene Rolle des Herakles weiter zu spielen; da indess doch der Xanthias der Vase gar nichts vom Costüm des Herakles an sich hat (denn sein gebogener Knotenstock, die *καμπύλη βακτηρία*, ist in den Händen scenischer Personen sehr gewöhnlich), und da weder die Figur des Dionysos, noch sonst etwas Specielles aus dem Stücke des Aristophanes in diesem Gemälde wahrzunehmen ist: so wird es gerathner sein, in diesem Santia irgend einen Xanthias aus einem einheimischen Possenspiele Unteritaliens voraus zu setzen." Also keinesweges so, wie Panofka in der Forts. der Arch. Ztg, 1849, S 39, angiebt. Dieser hat nämlich, a. a. O., S. 38—42, dem ebenda auf Taf. IV, 2, wiederum abgebildeten Vasengemälde einen zweiten Erklärungsversuch gewidmet, worin er vermuthet, dass der in der Ringkunst ausgezeichnete Xanthias, Lehrer der Gymnastik zu Athen (Krause Gymn. und Agon., I, S. 76, II, S. 766), als Hauptperson einer Komödie hier vor unsern Augen auftrete. Dagegen bleibt Welcker bei der Annahme eines Sclaven Xanthias. Er äussert sich in der Forts. der Arch. Ztg, S. 86 fl., über das Bild mit folgenden Worten: „dass der in bestimmter Bedeutung allgemein übliche Name hier eine andre Person als einen Sklaven des Lustspiels bezeichnen sollte, lässt sich mit Fug nicht annehmen. Der Charakter der Rolle aber lässt sich allein aus dem Ausdruck des Gesichts und der Geberde vermuthen, da dieser Xanthias ohne alle Handlung, ohne Mitspieler, in einem Monolog dargestellt ist, der sehr gut gefallen haben muss, da man die einzelne Figur durch die Zeichnung festzuhalten suchte. So höchst unsicher eine jede Vermuthung über eine einzelne Rolle in einem unbekannten Stück nach einer Zeichnung ausfallen muss, so mag ich mich doch sobald einige Wahrscheinlichkeit für einen Einfall ist nicht schonen, da man ja jeden gegen einen besseren gern und, sofern man nicht bestimmt entgegenstehende Gründe übersehen hat, ohne billigen Vorwurf fallen lassen kann. Dieser Santia also überlegt und verkündet, wie es scheint, ein grosses Unternehmen, das er vor hat, wobei er sich ein bedeutendes, gewissermassen vornehmes Ansehn giebt. Auch ist sein Anzug für einen Diener gesucht sorgfältig und stattlich. Augen, Mund und Schnurrbart aber deuten an, dass es eine sehr tapfere, gewaltige That ist, die er verheisst, auch die Knorren an dem Stab, den er als bejahrter Mann führt, passen zu dem martialischen Antlitz. Dabei ist nicht zu vergessen, dass der Charakter des Bramarbas durch den des Sklaven eingeschränkt und sehr bedingt war. Die Herculesstatue aber, die an jedem Ort vorkommen konnte, würde hier als eine in so fern zufällige Nebensache in Bezug auf den Kraftmann, der den grossen Dreinschläger verehrt, an ihrem rechten Platze sein, so wie die Trinkschale auf der andern Seite andeutet, dass an so hohem Muth auch der Wein seinen Antheil habe, dessen Wirkung auch in den herabhängenden Backen sichtbar ist. Wenn die Trinkschale eine Andeutung auf den Charakter des Santia abgeben soll, so hängt sie passend an übrigens ungewöhnlicher Stelle, dem Altar gerade gegenüber. Nicht unmöglich, dass die Bühne selbst sich solcher Anspielungen durch Nebendinge bediente." — Mir hat gegen die Annahme, dass der Dargestellte der Sclave Xanthias sei, zunächst immer das von R. Rochette als propre aux esclaves de la comédie bezeichnete Costüm Bedenken erregt, natürlich nicht die Anaxyriden mit langen Aermeln und der kurze Chiton mit kurzen Aermelansätzen, sondern das gefranzte Himation. Dieses ist auch in sofern äusserst bemerkenswerth, als es, soweit meine Kunde reicht, auf keinem andern Vasenbilde bei einer Figur aus der Komödie gefunden wird. Wenn ich am Schlusse meiner Anmerkung über dieses auf Monumenten anderer Gattungen der Kunstübung, welche sich auf die Komödie beziehen, bei Männern mehrfach, aber nur einmal bei einem Weibe (und zwar auf einer anderswo herauszugebenden Statue von gebranntem Thon) vorkommende Gewand, Satyrsp., S. 111 fll., schrieb: „Ob und inwiefern in der späteren Komödie ein Franzenmantel auch alten männlichen Personen von untergeordnetem Range gegeben worden sei, bedarf noch einer genaueren Untersuchung", so dachte ich vorzugsweise an unser

Vasenbild. Nach Panofka's Meinung wäre freilich unseres Xanthias „mit wollenen Fransen besetztes Obergewand, vergleichbar der Aegis-vertretenden Pellerine der Athene, und wahrscheinlich nicht ohne Anspielung auf den Namen Xanthias, der mit ξαίνειν Wolle krempen zusammenhängt, nur als Stellvertreter eines Schaafsfelles zu betrachten.“ Passender ist es, darauf aufmerksam zu machen, dass das Obergewand der Komödiensclaven nicht immer gleich ärmlich erscheint, und namentlich, zumal da die Figur greises Haupt- und Barthaar hat, an Pollux, IV, 149, zu erinnern: ὁ μὲν πάππος μόνος τῶν θεραπόντων πολιός ἐστι, καὶ δηλοῖ ἀπελεύθερον, welche letzteren Worte jedenfalls auf eine bessere Tracht, als die gewöhnliche der Sclaven, deuten. Aber sieht diese Figur, mit Ausnahme des Haares, auch wohl aus wie ein πάππος? Auch werden, was die Kleidung anbetrifft, durch das eben Angeführte wenigstens meine Scrupel keinesweges vollständig beseitigt. Dazu kömmt Folgendes. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass unter den Sclaven, welche in der Wirklichkeit den Namen Xanthias führten, auch Grauköpfe waren. Aber eigenthümlich ist es doch immer, wenn ein Dichter, der einen grauköpfigen Sclaven auf die Bühne bringt, diesen gerade Xanthias benennt, da ihm doch andere nicht minder gangbare Sclavennamen, welche ursprünglich nicht auf die Farbe der Haare gehen, zu Gebote standen. Wo wir sonst auf Vasen den Sclaven Xanthias finden, hat derselbe nie weisses Haar. So unter nr. 13, dem weisshaarigen Chiron gegenüber, und auf Taf. A, nr. 25; ja hier hat, wenn Welcker's Ansicht die richtige ist, nicht einmal Silen als Xanthias weisses Haar. Vgl. auch Eustath. z. Il. III, p. 432, 28 = 328, 35: Πυῤῥίαι γοῦν ἐξ ὀρθοῦ οἱ δοῦλοι παρὰ τοῖς κωμικοῖς ὡς τοιοῦτοι μάλιστα ὄντες· οὕτω δὲ καὶ Ξανθίαι οἱ αὐτοί. Da nun Panofka's Xanthias durchaus keine Wahrscheinlichkeit für sich hat, so wird es erlaubt sein, zu versuchen, ob sich die Inschrift nicht auf andere Weise fassen lässt. Sollte nicht Santia der Name des Fabrikanten sein? Der blosse Name ohne das *ΕΠΟΙΕΣΕΝ* oder *ΕΠΟΙΕΙ* findet sich auf Vasen mit Griechischer Inschrift, wie auch auf geschnittenen Steinen, Münzen und Marmoren, mehrfach, vgl. Welcker N. Rhein. Mus., Bd VI, S. 396 (Panthäos) und S. 402 (Phädimos). Die Vase stammt wahrscheinlich aus Nola (Kramer Ueber den Styl und die Herkunft der bem. griech. Thongef., S. 174, und E. Braun bei Mommsen Nachtr., a. a. O., Anm. 18), einer Stadt mit ursprünglich Griechischer, später gemischter Bevölkerung (Kramer, S. 149 fll.). Dass hier, wo zwei Sprachen selbst im öffentlichen Gebrauche gleichberechtigt neben einander gingen (Mommsen, S. 66), ein Grieche seinen Namen Oskisch schrieb, ist ganz damit zusammenzustellen, dass wir ein anderes Mal den Namen eines Campanischen Künstlers Griechisch (Welcker, a. a. O., S. 391, u. d. W. Statius), oder sonst mehrfach Griechische Namen Römisch und Römische Griechisch geschrieben finden (Welcker Akad. Kunstmus., S. 113, Anm. 151 der zw. Ausg). Wir kennen noch einen Künstlernamen mit Oskischen Buchstaben (Mommsen, S. 105, Welcker N. Rh. Mus., S. 391). Auch bei diesem finden wir keine den Werkmeister bezeichnende Angabe. Dass die Inschrift nahe über dem Komiker steht, kann, wenn das Costüm verbot, an den bekannten Komödienxanthias zu denken, schon deshalb kein genügender Grund sein, unsere Auffassung derselben zu bezweifeln. So bliebe dann noch die nähere Bestimmung der Maske des Komikers übrig. Durchmustern wir den Abschnitt über die Greise der Komödie bei Pollux, IV, 144 und 145, so dürfte unter den beiden mehr als die übrigen passenden Masken die letztere die meiste Wahrscheinlichkeit für sich haben: ὁ δὲ Ἑρμώνιος ἀναφαλαντίας, εὐπώγων, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, τὸ βλέμμα δριμύς. ὁ δὲ σφηνοπώγων ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ανατεταμέναι, ὀξυγένειος, ὑποδύστροπος. Aus dem Gestus lässt sich nichts Sicheres schliessen: er ist einer von denjenigen, welche am meisten die Rede begleiten. Panofka bezieht ihn und die „nachdenkende Stellung“ auf den Lehrerstand des Xanthias. Nach C. Meyer Bullett. dell Inst. arch., 1835, p. 103 fl., bedeutete der Gestus: réfléchissez y. Ueber den Krummstab ist in dem „Satyrsp.“, S. 104 fll., Anm., zur Genüge gesprochen; die Knorren haben schwerlich etwas Besonderes auf sich. Die Heraklesstatue, welcher die auf den Rücken gelegte Linke mit berühmten erhaltenen Kunstdarstellungen dieses Heros gemein ist, erinnert an die Bildsäulen, welche in Wirklichkeit mehrfach während der scenischen Aufführungen auf der Bühne aufgestellt wurden, aus verschiedenen Gründen und in mannichfaltigen Beziehungen. Die kleineren dargestellten Gegenstände, Trinkschale und Tänia, anlangend, so fassen wir sie mit Panofka, der zuerst auf die ungewöhnliche Stelle der Schale aufmerksam machte, am liebsten als Preise; aber nicht zum Lohn für den Sieg in einem Wettkampfe, welcher das Theater gar nicht angeht, sondern etwa für das vortreffliche Bühnenspiel unseres Komikers, das die bildliche Darstellung überhaupt veranlasste; vgl. zu Taf. IV, nr. 9. Eine passende Parallele bietet die Palme auf anderen Monumenten, z. B. auf Taf. XII, nr. 29. — Bei übrigens hellgelber Farbe auf schwarzem Grunde sind ausser den Haaren weiss: die Sohlen und Riemen an der Fussbekleidung, die Franzen des Himation, der Krummstab (hier scheint mehrfach das Gelb durch), die Tänia (bei welcher dasselbe Statt findet), Rand und Henkel der Schale, vielleicht auch die Keule des Herakles (unten ist das Weiss noch deutlich zu erkennen). — Wir machen schliesslich noch darauf aufmerksam, dass der Phallos nicht zur Schau gestellt ist und dass bis jetzt das befranzte Himation nur bei Schauspielern der späteren Komödie gefunden wird.

11. Zeus mit Hermes als Diener vor dem Fenster der Alkmene. Nach D'Hancarville Antiq. Etr. Grecq. et Rom., T. IV, Pl. CV.

Oefters abgebildet, nach Originalzeichnungen bei Winckelmann Mon. ined., nr. 190 (Müller Denkm. d. a. K., II, 3, 49), und bei Pistolesi Vatic. descr., Vol. III, T. LXIX. Auf beiden Abbildungen, auch auf der letzteren, sonst ungenauen, hat die Leiter richtiger, wie wir erst bei Vergleichung des jetzt im Mus. Gregorianum zu Rom befindlichen Originals bemerken konnten, nur sieben Sprossen. — Vgl. Winckelmann, a. a. O., p. 254 fl., und Werke, Bd III, S. 253 fl.: „Es ist hier der vornehmste Auftritt einer Komödie, wie der Amphitruo des Plautus ist, gemalet. Alcmena sieht aus einem Fenster, wie diejenigen thaten, die ihre Gunst feil hatten, oder spröde thun und sich kostbar machen wollten: das Fenster steht hoch nach Art der Alten. Jupiter ist verkleidet mit einer bärtigen weissen Larve, und träget den Scheffel (modius) auf dem Haupte, wie Serapis, welcher mit der Larve aus einem Stück ist; es träget derselbe eine Leiter, zwischen deren Sprossen er den Kopf hindurch steckt, wie im Begriffe das Zimmer der Geliebten zu ersteigen. Auf der andern Seite ist Mercurius mit einem dicken Bauch, wie ein Knecht gestaltet, und wie Sosia beim Plautus verkleidet; er hält in der linken Hand seinen Stab gesenkt, als wenn er denselben verbergen wollte, um nicht erkannt zu werden, und in der andern Hand trägt er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebet, entweder dem Jupiter zu leuchten, oder es zu machen, wie Delphis beim Theocritus (II, 128) zur Simaetha sagt, mit der Axt und mit der Lampe, das heisst nach unserer Weise zu reden, mit Feuer und Schwert Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn seine Geliebte nicht einlassen würde. — Beide Figuren haben weisslichte Hosen und Strümpfe aus einem Stücke, die bis auf die Knöchel der Füsse reichen —. Das Nackende der Figuren ist Fleischfarbe bis auf den Priapus, welcher dunkelroth ist, so wie die Kleidung der Figuren; und das Kleid der Alcmena ist mit weissen Sternchen bezeichnet.“ Was Winckelmann als das „Nackende“ bezeichnet, ist vielmehr das σωμάτιον (Satyrsp., S. 188, Anm., vgl. S. 185 fl.), welches die Stelle des kurzen Chiton vertritt. Es findet sich auch nr. 12 und 15 (beide Male deutlich von den Anaxyriden unterschieden) und Taf. A, nr. 25. Der rothe, lange und dicke Phallos, allerdings ein allgemeines Abzeichen der ältesten Komödie (Aristoph. Nub. Vs 538 fl.), muss hier, da ihn Her-

mes vor dem Zeus voraus hat, seinen besonderen Grund haben. In den Monum. ined. erinnert Winckelmann passend daran, dass dieser Gott vorzugsweise mit dem Phallos gebildet wurde. Den Hermes, welcher gewiss mit seiner Lampe nicht drohen will, macht — so wenig ist an Knechtsgestalt oder Verkleidung zu denken — ausser dem Caduceus auch noch der Petasos und die Chlamys kenntlich, den Zeus kaum der Kopfaufsatz, auch wenn er der Modius sein soll. Dass der Bühnenzeus eigentlich nicht ohne Obergewand und Skeptron zu denken ist, versteht sich von selbst; aber das Vorhaben unseres Zeus konnte es räthlich machen, diese Stücke abzuthun, theils, um bequemer die Leiter tragen und einsteigen zu können, theils, um nicht als Zeus erkannt zu werden. Was von dem Modius zu halten sei, und ob ihn Winckelmann mit Recht erkannt habe oder nicht, mögen Andere ausmachen. Vgl. zu nr. 14 u. Taf. XII, nr. 10. Die Treppe des Ehebrechers ist aus Xenarch. Pentath. Fr. I, Vs 10 (Meineke Fr. Com. Gr., III, p. 617), bekannt. Zu dem Fenster vgl. Vitruv. V, 6, 9: comicae autem (scenae) aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem, prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum. Weiter erinnert das Bild an Pollux, IV, 130: *ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτεύουσιν, ἢ γρᾴδια ἢ γύναια καταβλέπει.* Also ist auch hier das Fenster gewiss im zweiten Stockwerk zu denken, wie meist (Becker Gallus II, S. 220 fll.); vgl. auch Ueber die Thymele, S. 36, Anm. 104. Man kann immerhin annehmen, dass das Weib im Fenster nach Art einer Hetäre aufgefasst sei. *Μίτρα* der Hetären: Servius z. Verg. Aen. IV, 216, Juven. Sat. III, 66; auch auf der Bühne: Poll. IV, 154: *ἡ δὲ διάμιτρος (ἑταίρα) μίτρᾳ ποικίλῃ τὴν κεφαλὴν κατείληπται.* Allein man wird gestehen müssen, dass jene Annahme sehr bedenklich ist, da wir von dem betreffenden Drama Nichts wissen und das „um den Kopf gewundene feine Tuch" (Müller Handb. der Archäol., §. 340, 4) sowie farbige Kleidung auch bei durchaus ehrbaren Frauen vorkömmt. — Dass auf unserem Vasengemälde das bekannte Verhältniss des bei den Komikern sehr beliebten *μοιχὸς Ζεύς* (Bergk De Reliq. Com. Att., p. 287) zu der Alkmene dargestellt sei, ist wohl unzweifelhaft. Auch Müller, der in den Doriern, II, S. 319, noch Bedenken trug, hat diese Ansicht Winckelmann's später unbedingt angenommen. Unter den mehr oder bloss dem Titel nach bekannten Dramen, in welchen eine Scene dieser Art vorgekommen sein könnte, denkt man wohl zunächst an den Amphitryon des Rhinthon (Athen. III, p. 111, c, Grysar De Doriens. Com., p. 55); doch lässt sich hier nichts Sicheres ausmachen.

12. Dionysos in Begleitung eines Komasten vor dem Fenster der Althäa. Nach Panofka Cab. Pourtalès, Pl. X.

Wiederholt in den Bild. ant. Leb., Taf. XIX, nr. 10, und (ungenau) in den „Griechen", Taf. II, nr. 10. Zuerst von Passeri Pict. Etrusc. in Vasc., T. III, T. CCVII, herausgegeben, denn an der Identität dieses Bildes mit dem bei Graf Pourtalès ist gewiss nicht zu zweifeln, obgleich in der Passeri'schen Abbildung die beiden Kränze neben dem Fenster fehlen, Einiges an der Bekleidung anders ist und der Phallos nicht zum Vorschein kömmt. — Schon von Böttiger Ideen z. Archäol. der Mal., S. 201, mit nr. 11 zusammengestellt, nur dass er die Darstellung nicht auf das Liebesabenteuer zwischen Zeus und Alkmene bezieht. Ebenso Panofka, welcher sowohl im Cab. Pourt., p. 63 fl., als auch in den Bild. ant. Leb., S. 45, und den „Griechen", S. 25, an eine Scene aus dem gewöhnlichen Leben dachte: „Ein Liebhaber, der des Nachts mit Hülfe einer Leiter einer schönen Frau einen Besuch zugedacht." Dagegen sind nach der Meinung von Raoul-Rochette Journ. des Savans, 1835, p. 225, und Mém. de Numism., p. 254, und von Müller Gött. gel. Anz., 1837, S. 1880, und Handb. der Arch., §. 351, 5, auch hier Zeus, Hermes und Alkmene dargestellt. Unsere Ueberschrift stellt eine dritte Erklärungsweise in die Schranken, welche, wie wir glauben, mehr Schein für sich hat als die beiden anderen. In mehreren mit dem vorliegenden sehr wohl zusammenzustellenden Vasenbildern haben schon Creuzer Symbolik, III, S. 473 fl., der zweiten Aufl., und Welcker Nachtrag z. Aeschyl. Trilogie, S. 299, den Dionysos vor dem Fenster der Althäa erkannt. Man braucht sich nur daran zu erinnern, dass nach dem Silen im Kyklops des Euripides, Vs 38 fl., Dionysos im Komos vor das Haus der Althäa zog, und man wird diese Erklärung für höchst wahrscheinlich halten, wenn man nur bedenkt, dass beide männlichen Figuren bekränzt sind (was man nicht hätte übersehen sollen) und dass, Anderes hier zu geschweigen, auch die Fackel ganz vortrefflich zu einem Komos passt. Die Einzelnheiten der Darstellung erklärt oder beschreibt Panofka im Cab. Pourt. (und ganz ähnlich auch späterhin) folgendermaassen, indem er von dem Liebhaber ausgeht: Celui-ci a l'air d'implorer la faveur de la belle en lui présentant des pommes, fruit consacré à Vénus. La femme, dans un costume negligé, mais décent, exprime par sa physionomie la surprise que lui cause ce bruit sous sa fenêtre, et cette visite à laquelle elle ne s'attendait pas. Elle ne parait encore nullement disposée à se rendre aux instances du suppliant, dont le masque affreux forme un contraste des plus comiques avec la gracieuse figure de la jeune femme. — En outre des pommes déja signalées, le voyons nous tenir une bandelette de la main gauche, et se faire apporter par son domestique un petit seau en bronce (*καδίσκος*) et une couronne de myrte. C'étaient précisément les cadeaux d'usage dans de telles occasions, comme maints fragments de comédies et quelques peintures nous l'attestent. — Quant au costume des deux acteurs, il ne varie guère de celui que nous leur connaissons par d'autres monuments; le maitre ne se distingue du domestique que par les souliers dont ses pieds sont chaussés. — Les deux couronnes suspendues en haut de la composition nous paraissent seulement indiquer qu'il s'agit ici d'une scène de comédie; elles remplacent les masques que l'on voit sur des peintures analogues, suspendus au même endroit. Vgl. etwa nr. 15. In den Bild. ant. Leb., S. 45, betrachtet Panofka die Kränze von Weinblättern als „Anspielung auf die Lenäen, an welchen die Komödie, deren Hauptscene dies Vasenbild vergegenwärtigt, aufgeführt ward." Aber warum fänden wir nur auf diesem Bilde das Dionysosfest in dieser Weise berücksichtigt? Es liegt auf der Hand, wie passend jene Kränze an dem Hause des Oeneus, des Mannes des Weinstockes, angebracht sind. An denselben Stellen gewahrt man auf dem auch Dionysos vor dem Fenster der Althäa darstellenden Vasenbilde bei Tischbein IV, 36 (Guigniaut Rel. de l'Ant., Pl. CV, 490) Weinranken. Auch die Weinranke unten rechts am Boden auf unserem Bilde ist nicht zu übersehen. Mit der Baarfüssigkeit des „domestique" hat es gewiss Nichts auf sich. Wahrscheinlich gehen Eimer und Kranz in den Händen dieser nicht genauer zu bestimmenden Figur nur den Komos an. Ueber den Gebrauch der *μᾶλα Διωνύσοιο* zur Liebeserklärung: Theocrit. Id. II, 120, III, 10, mit den Citaten Wüstemann's, Becker Charikl., II, S. 296. Ueber den ähnlichen Gebrauch der Binde: die Anführungen in Müller's Handb. der Archäol., §. 340, 4. Das Costüm des Weibes ist ganz wie auf nr. 11. Auch hier wird man nicht leugnen wollen, dass es sehr wohl das einer ehrbaren Dame, zumal einer Königstochter mythischer Zeit, sein könne, wenn auch nach Pollux, IV, 120, in der Komödie *ἡ τῶν νέων (ἐσθής)* für gewöhnlich *λευκὴ ἢ βυσσίνη* war. Aber an ein costume negligé ist nicht zu denken. Dass die Althäa keine Ampechone trägt, kann nicht auffallen, da sie ja allein und zu Hause ist. — Dass der Nachtbesuch des Dionysos bei der Althäa dramatisch behandelt sei, unterliegt wohl keinem Zweifel. Auf ein Satyrdrama schloss Welcker Nachtrag, S. 298. Eine Komödie *Ἀλθαία*, von dem Theopompos, erwähnen Athenäos, XI, p. 501, f, und Pollux, IX, 180; vgl. Meineke Hist. crit. Com. Gr., p. 238 fl. — Unsere Vase gehört zu den bunten, und die Farben bieten mannigfaltiges Interesse. Wir geben sie nach der colorirten Abbildung im Cab. Pourt. an. Grund grau. Fensterrahmen nicht ganz dunkelbraun, mit einigen weissen Stellen rings herum und

schwarzen Linien als Einfassung. Fleischfarbe des Weibes blassgelb, Kopftuch und Kleidung hellroth mit weissen Punkten. Masken der Männer chocoladenfarbig (Bakchische Färbung des Körpers?). So bei dem auf der Leiter auch die Hände (Satyrsp., S. 187, Anm.). Die Kränze auf den Köpfen weiss (Theocr. II, 121); die anderen hellgelb. Somation und Phallos des Mannes auf der Leiter braunroth, Arm- und Beinbekleidung hellbraun, Füsse (ohne sichtbare Zehen) blassgelb. Leiter sehr blassgelb; Binde hellroth; Früchte weiss. Bei dem anderen Manne ist alles Gewand hellgelb, nur die Phallosstelle braunroth. Auch Hände und Füsse sind von der hellgelben Farbe. Der Eimer ist hellgelb, der Stiel der Fackel blaugrau, die Flamme braunroth.

13. Cheiron (*ΧΙΡΩΝ*), Xanthias (*ξανΘΙΑΣ*), Nymphen (*ΝΤμφΑΙ*), und zwei namenlose Figuren. Nach Lenormant und De Witte Él. céramogr., T. II, Pl. XCIV.

Zuerst abgebildet bei Lenormant Quaest. cur Plato Aristophanem in Conviv. induxerit, Paris MDCCCXXVIII, darnach bei Geppert Altgr. Bühne, Taf. V. Zuerst beschrieben und erklärt von Lenormant Cab. Durand, nr. 669, mit Berücksichtigung dessen Gerhard in der Hall. Allg. Littztg, 1836, Intell.-Bl., S. 338, die Darstellung so fasst: „Parodie des hyperboreischen Apoll, welcher zu Delphi angekommen ist, und neben Bogen und phrygischer Mütze durch die Inschrift *ιθιας* d. i. Pythias bezeichnet ist. Er steht auf den Stufen einer Rednerbühne und empfängt den alten Chiron, dessen halb menschliche, halb thierische Figur durch zwei Schauspieler gebildet ist. Im Hintergrund sind unter der Inschrift *νυμφαι* etwa Latona und Diana dargestellt. Sämmtliche Figuren sind maskirt, den Zuschauer ausgenommen, welcher als Repräsentant des Publikums der Scene beiwohnt." Dagegen bemerkte später Lenormant Quaest., p. 33 fll.: non pulpitum tabulae nostrae inesse, sed circulatoris cujusdam, ut ita dicam, podium, ex quo artem et medicamenta non sine fastu et clamore extollit. — In nymphis — aut Diana et Latona, ut prius conjeceram, aut Musae etiam, Parnassi aut Heliconis incolae, si prioris conjecturae temeritas incusatur, agnoscendae. — Ed. Gerhardus — cur non aeque virum qui scenae interest, ut mystam et epoptam, receperit, plane non intelligo. An suggestum pro pulpito tantum habuit? Sed ubinam apud Graecos extra pulpitum et scenam spectaculum esse potuit? Montes quibus nymphae insident, an in scenae apparatu? Talia saltem hucusque picturae vasculorum aut aliae non protulerunt. Sed quis spectator ille, unus pro multis, ut Gerhardus intellexit, *δῆμος* alter e Parrhasii scrinio prolatus, qui stat, non sedet, et qui ne plaudere etiam possit, manibus pallio implicitis? Coronae, fateor, spectatores in Dionysiacis decent: sed corona strictius etiam epoptam designat, quem pallio circumvolutum in mysteriis stetisse testimonia antiquitatis probant. Tabulae argumentum ist nach Lenormant: Chiron caecutiens und Apollo Pythius Centauro visum restituens. Nach Panofka Bild. ant. Leb., zu Taf. VII, nr. 5, S. 51 fl., erscheint „der Lapithische Apoll, vielleicht auch nur sein Sohn Lapithes (*λαπΙΘΙΑΣ*), als Heilgott des an Ausschlag und Flechten leidenden Centauren Chiron." Die Nymphen hält er für die *᾿Ανιγριάδες* oder *᾿Ανιγρίδες*. Er stützt seine Erklärung hauptsächlich auf Pausan. V, 5, 5 und 6: *᾿Αναστρέψαντι δὲ αὖθις ἐπὶ τὸ Σαμικὸν καὶ διοδεύοντι τὸ χωρίον, Ἄνιγρος ποταμὸς ἐκδίδωσιν ἐς θάλασσαν. — ὁ δὲ Ἄνιγρος οὗτος ἐξ ᾿Αρκαδικοῦ μὲν κάτεισιν ὄρους Λαπίθου, παρέχεται δὲ εὐθὺς ἀπὸ τῶν πηγῶν ὕδωρ οὐκ εὐῶδες, ἀλλὰ καὶ δύσοσμον δεινῶς. — Ἑλλήνων δὲ οἱ μὲν Χείρωνα, οἱ δὲ ἄλλον Κένταυρον Πολήνορα τοξευθέντα ὑπὸ Ἡρακλέους καὶ φυγόντα τραυματίαν φασὶν ἐν τῷ ὕδατι ἀπολοῦσαι τούτῳ τὸ ἕλκος, καὶ ἀπὸ τῆς Ὕδρας τοῦ ἰοῦ γενέσθαι δυσχερῆ τῷ ᾿Ανίγρῳ τὴν ὀσμήν. οἱ δὲ ἐς Μελάμποδα τὸν ᾿Αμυθάονος καὶ ἐς τῶν Προίτου θυγατέρων τὰ καθάρσια ἐμβληθέντα ἐνταῦθα ἀνάγουσι τὴν αἰτίαν τοῦ ἐπὶ τῷ ποταμῷ παθήματος. Ἔστι δὲ ἐν τῷ Σαμικῷ σπήλαιον οὐκ ἄποθεν τοῦ ποταμοῦ, καλούμενον ᾿Ανιγρίδων νυμφῶν. ὃς δ᾿ ἂν ἔχων ἀλφὸν ἢ λεύκην ἐς αὐτὸ εἰσέλθῃ, πρῶτα μὲν ταῖς νύμφαις εὔξασθαι καθέστηκεν αὐτῷ καὶ ὑποσχέσθαι θυσίαν ὁποιανδήτινα· μετὰ δέ, ἀποσμήχει τὰ νοσοῦντα τοῦ σώματος. διανηξάμενος δὲ τὸν ποταμόν, ὄνειδος μὲν ἐκεῖνο κατέλιπεν ἐν τῷ ὕδατι αὐτοῦ· ὁ δὲ ὑγιής τε ἄνεισι καὶ ὁμόχρους.* Vgl. auch Strabon. VIII, p. 346, B, und Eustath. z. Hom., p. 1864, 35 R. Ganz anders endlich Geppert, S. XXIII: „Man erblickt zwei Sceniker —, die in Begriff sind, ihren Mittelsmann, der ihnen entsprungen zu sein scheint, durch Ziehen und Stossen auf das Logeion zurückzubringen. — Daneben steht eine unbekränzte (?) Figur, die, wie Gerhard bereits bemerkt hat, den Repräsentanten des Publicums oder vielleicht einen Kampfrichter abzugeben scheint. Die beiden maskirten Frauengestalten, die man in einer Art von Nische erblickt, werden, wie ich glaube, die fehlenden Rollen andeuten, die ausserdem in diesem Stück vorkamen. Man sieht sie daher gewissermaassen hinter oder vielmehr ausser der Scene." Die Abbildung zeige „uns nicht nur, wie die (zu der Bühne hinanführende) Treppe beschaffen war, sondern auch dass diese von den scenischen Schauspielern benutzt wurde (worüber dann genauer auf S. 128—132 die Rede ist)." Es liefere „uns den Beweis, dass die griechische Scene ein Dach hatte, welches dieselbe vollständig bedeckt haben muss (vgl. S. 102)." — Unter den beigeschriebenen Namen steht ausser dem des Cheiron auch der der Nymphen ganz sicher. Von dem dritten sind nach der Abbildung in der Él. céram. die Buchstaben *ΘΙΑΣ*, nach der ersten und nach Lenormant's ausdrücklicher Angabe die Buchstaben *ΙΘΙΑΣ* zu sehen. Der Text zu der betreffenden Tafel des Él. céram. ist noch nicht in unseren Händen; so dass wir nicht sagen können, ob die Weglassung des *Ι* am Anfang in einer genaueren Untersuchung des Originals, oder nur in dem jetzigen Zustande desselben oder einer Ungenauigkeit des modernen Zeichners begründet sei. Wie dem nun auch sein mag, jedenfalls ist der vollständige Name: *ξανΘΙΑΣ* (das *Ι* am Anfang könnte sehr wohl als der zweite verticale Strich des *Ν* betrachtet werden). Dass der blosse Chiton der Figur, zu welcher der Name gehört, sehr wohl zu einem Sclaven passe, wird man trotz des Besatzstreifens unten nicht in Abrede stellen können. In Betreff der Maske erinnern wir, dass auch nach Pollux, IV, 149, die Sclaven bei meist rothem Haare meist *ἀναφαλαντίαι* oder *φαλακροὶ* waren. Dazu kommen noch die Gegenstände, welche die Person schon in der Baulichkeit niedergelegt hat, vor Allem der Sack für das Reisegepäck (*στρωματόδεσμον*, Becker Charikl., I, S. 70, A. 8), eine gewöhnliche Bürde der Sclaven. Ob das gekrümmte Geräth ein Bogen sei, wie man allgemein angenommen hat, steht dahin. Wäre es der Fall, so könnte der Bogen als der des Cheiron oder auch als Nationalwaffe des ausländischen Sclaven betrachtet werden. Doch denkt man wohl mit grösserer Wahrscheinlichkeit an ein Tragholz, vgl. zu nr. 9. Endlich passt auch der *πῖλος*, welcher über dem Reisesacke sichtbar ist, zu dem Ausländer (vgl. zu nr. 7 und Winckelmann Mon. ined., nr. 42, Clarac Mus. de Sculpt., Pl. CXXIII, nr. 731) ganz vortrefflich. Vermuthlich soll die Kopfbedeckung aber dem kranken Cheiron gehören. — Dieser Xanthias nun zieht den Cheiron bei dem Kopfe nach der Baulichkeit herauf, während ein anderer Komiker mit Anstrengung von hinten nachschiebt. Wie man jenes Handanlegen an den Kopf auf Heilung beziehen konnte, ist unbegreiflich. Manierlich und bequem ist freilich diese Art von Hülfleistung nicht, aber desto passender für einen Tölpel oder Gauner von Sclaven in der an burlesken Situationen und derben Spässen so reichen alten Komödie. Es thut mir Leid, von der geistreichen Meinung Lenormant's über die auf unserem Bilde Statt habende Darstellung des Kentaurenleibes keinen Gebrauch machen zu können. Würde wohl — um nicht noch andere Fragen aufzuwerfen — die Verachtung der Illusion so weit gegangen sein, dass man nicht einmal Gesicht und Hände des hinteren Komikers durch ein übergelegtes Stück Zeug verhüllt hätte? Es steht von vornherein sicher, dass die Kentauren auf der alten Bühne nicht vierbeinig auftraten. Man hat nicht bedacht, dass wir es keinesweges nur mit dem Cheiron in der vorliegenden Komödienscene zu thun haben, sondern dass Kentauren nicht selten und gerade in Hauptrollen auftraten, wie aus Diodor.

IV, 8, 4, Poll. IV, 142, und namentlich aus den einschlägigen Komödientiteln hervorgeht. Dass die Maske eine absonderliche gewesen sein wird, lässt sich von selbst erwarten und wird auch durch die Stelle des Pollux bestätigt, welcher den *Κένταυρος* unter den *ἔκσκευα πρόσωπα* der Tragödie aufzählt. Das grosse Interesse, allein eine Kentaurenmaske aus der Komödie zu bieten, und zwar die des edelsten Kentauren, bleibt unserem Bilde unbenommen. Freilich ist Cheiron hier nicht allein als Greis, sondern gewiss auch als durch Krankheit besonders hinfällig aufgefasst. Wir wissen von einem *Χείρων* des Epicharmos (vgl. jedoch Welcker Allg. Schulztg, 1830, Abth. II, S. 476 fl.), des Pherekrates und des jüngeren Kratinos (Meineke Hist. crit. Com. Gr., p. 71 fll., 412), von *Χείρωνες* des älteren Kratinos (Meineke, p. 55). In diesen Dramen war Cheiron — er selbst oder die, welche seinen Namen trugen — sicherlich als der aus dem Hesiodischen Gedichte her bekannte Lehrer der Weisheit und ritterlichen Tugenden aufgefasst. Für unser Vasenbild wüsste auch ich keine passendere Deutung als die, welche aus der von Panofka angezogenen Stelle des Pausanias hergeholt werden kann. Aber man halte sich genau an den Bericht des Periegeten. Das Vorkommen der Nymphen im Drama lässt sich begreifen, auch wenn man nicht willkührlich annimmt, dass Cheiron an Ausschlag und Flechten leide. Cheiron, durch das Gift der Lernäischen Schlange dem Tode nahe, ist, von seinem Xanthias begleitet, in der Gegend, nach welcher er sich Heilung suchend gewandt hat, in der Nähe der Nymphenhöhle, angelangt und wird, erschöpft wie er ist, zunächst in eine Baulichkeit gebracht, unter deren schirmendem Dache er einstweilen der Ruhe pflegen und sich erholen kann. Die Bestimmung der beiden namenlosen Figuren ist ganz unmöglich. Nur das halte ich für wahrscheinlich, dass auch die zumeist nach rechts eine Bühnenperson ist. Dass die Bekleidung nicht entgegensteht, können am besten die beiden Figuren auf dem Vasenbilde in der Forts. der Archäol. Ztg, Taf. III, nr. 2, lehren, und über das allerdings wie unmaskirt aussehende Gesicht ist oben, S. 53 fl., zur Genüge gesprochen. Wenn sich die Gegenwart des Apollon bei dieser Scene anderweitig nachweisen liesse, so könnte diese Figur, auch wegen des Kranzes, sehr wohl auf denselben bezogen werden. Dass der Komiker unmittelbar hinter dem Cheiron als auf dem Proscenium befindlich zu denken ist, halte ich für ganz sicher. Die Treppe ist keinesweges die bekannte Verbindungstreppe zwischen der Orchestra und dem Logeion, sondern eine Treppe, welche von der Strasse zu der Baulichkeit hinanführt. Man wird an die von Aristoteles Oecon., II, p. 1347, a, Bekk., erwähnten *ἀναβαθμοί* erinnert, worüber Becker Charikl., I, S. 195 fl., gesprochen hat; nur dass hier nicht an eine Treppe zu einem eigentlichen zweiten Stockwerke gedacht werden kann. Eine ländliche Baulichkeit mit ähnlich vorspringendem Dache in Gerhard's Ant. Bildw., Taf. CVII. Ueber das Dach der Griechischen Bühne lässt sich aus unserem Bilde Nichts schliessen. Wohl aber ist dieses für die Decoration der Skene von Belang. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass nicht allein die hölzerne Baulichkeit, sondern neben derselben auch der Fels mit der Höhle, in der sich die Nymphen befinden, in dem Drama, auf welches sich unser Bild bezieht, an der Hinterwand der Bühne dargestellt war. Dass die Nymphen als nicht bei der durch die übrigen Figuren repräsentirten Handlung gegenwärtig zu betrachten seien, ist eine Meinung Geppert's, welche auch durch Lenormant's allerdings richtige Bemerkung, dass kein anderes auf das Theater bezügliche Bildwerk eine ähnliche Scenerie zeigt, keinesweges an Wahrscheinlichkeit gewinnt. — Die Haare des Cheiron und des Mannes hinter ihm, die Tänien der Nymphen und der Kranz der jugendlichen Mantelfigur sind weiss.

14. Kampf des Enyalios (*ΕΝΕΥΑΛΙΟΣ*) mit dem Daidalos (*ΔΑΙΔΑΛΟΣ*) vor und wegen der an den Thron gefesselten Hera (*⊦ΗΡΑ*). Nach Lenormant und De Witte Él. céramogr., T. I, Pl. XXXVI.

Früher schon bei Mazocchi Tab. Heracl., z. p. 138, D'Hancarville Antiq. Etr., Gr. et Rom., T. III, Pl. 108, Müller Denkm. d. a. K., II, 18, 195 (und öfter, aber ungenügender) abgebildet. — Meist auf des Epicharmos *Ἅφαιστος* bezogen. Nachdem Visconti z. Mus. Pio-Clem., T. IV, p. 20, zuerst die richtige Erklärung der Figuren und der Handlung gegeben hatte, bemerkte Müller Dorier, II, S. 347 fl.: „wofern es nicht noch andre Stücke Sicilischer oder Italischer Komiker über denselben Gegenstand gegeben, sehen wir eine Scene aus dem Anfang des Epicharmischen Drama's." Diese Vermuthung ist zunächst von Grysar De Doriens. Com., p. 45 fll., 73 fll., 237, dann von Müller selbst, im Handb. der Archäol., §. 367, 3, und von Anderen als eine ausgemachte Wahrheit betrachtet. Nur De Witte hat zu der Él. céram., p. 100, die (freilich ganz unwahrscheinliche) Vermuthung gewagt, dass die Scene in dem *Δαίδαλος* des Aristophanes vorgekommen sein könne. Ueber den Inhalt dieser Komödie vgl. Bergk De Reliq. Com. Att., p. 3?8. Müller hält den Daidalos unseres Bildes nicht für den Hephaistos selbst, sondern für einen Hephaistosdiener, während er inconsequent und unpassend den Enyalios als den Ares selbst betrachtet. Jetzt billigt wohl ein Jeder die zuerst von Visconti, dann von Welcker (bei Dissen z. Pind. Nem., IV, 95, p. 38, ed. Böckh.) aufgestellte Ansicht, dass nicht allein Enyalios Ares, sondern auch Daidalos Hephaistos selbst sei; vgl. O. Jahn Archäol. Aufs., S. 129. Schon dadurch wird aber der Beziehung unseres Vasenbildes auf den Hephaistos des Epicharmos aller Schein genommen. Ausserdem machen wir darauf aufmerksam, dass die beiden besprochenen Figuren keine Phallen zeigen und deshalb vielleicht — denn mit Sicherheit können wir über diesen Punkt noch nicht entscheiden — als der späteren Komödie angehörend zu betrachten sind. Dass das betreffende Schauspiel jedenfalls von einem Sicilischen oder Italischen Komiker herrühre, wie Müller meinte, möchte ich ebenfalls mit nichten behaupten. Schon Kramer bemerkte (Styl und Herk. der bem. gr. Thongef., S. 190), dass für die Vasen mit komischen Scenen „überhaupt an keinem Orte mit grösserer Sicherheit die Musterbilder gesucht werden können als in Athen." — Ueber die unserer Darstellung zu Grunde liegende Sage vgl. Phot. und Suid. u. d. W. *Ἥρας δεσμοὺς ὑπὸ υἱέος*, auch Plat. de rep., II, p. 378, D. Besonders charakteristisch ist die Maske des Hephaistos, „des Pickelherings im Olymp." Sein skurrenhaftes Gesicht contrastirt vortrefflich mit dem Alltagsgesicht des, wie in der Zeit der ausgebildeten Kunst, unbärtig dargestellten Ares, welchen man für nicht maskirt halten könnte, wie auch die Hera. Sonst charakterisirt den Hephaistos der *πῖλος*, hier, zur Erhöhung des Lächerlichen, nach der Krieger Art mit einem Busch verziert. Mit der Lanze kämpft er auch auf der Sosiasschale (vgl. Gerhard Trinkschalen, Taf. VI, VII und S. 9, Anm. 20) und noch einmal, nach Gerhard Arch. Ztg, 1846, S. 351 fl. Ihn verglich schon Streber Abhandl. der philos.-philol. Cl. der K. Bayer. Akad. der Wissensch., Bd. I, S. 239, A. 24, dem *Ζεὺς Ἄρηιος* auf der Münze von Iasos, Tab. IV, Fig. 5, indem er sich für dessen Identität mit Hephaistos auf Pausan. V, 14, 5, berief. An dem Ares ist sonst etwa nur der Helm bemerkenswerth, vgl. Satyrsp., S. 79, Anm. Die beiden Federn neben dem Rossschweife finden sich, wie sie selbst bei Schriftstellern erwähnt werden, auch auf Bildwerken bei diesem Gotte häufig (Cavedoni Bullett. arch. Nap., IV, p. 43, vgl. Minervini, p. 113), sind ihm aber keinesweges eigenthümlich, wie man gemeint hat, sondern allgemeiner Helmschmuck. Bei dem Lamachos in Aristoph. Acharn., Vs. 1104 und 1106, sind es Straussenfedern. Dass der Kopfaufsatz der Hera als der Theater-Hera angehörig zu betrachten sei, wie W. Abeken Ann. d. Inst. arch., Vol. X, p. 25, vermuthete, kann ebenso wenig angenommen werden als das Entsprechende von dem des Zeus auf nr. 11. — Der Ort des Zweikampfes ist unter freiem Himmel belegen, was man ausnahmsweise auch aus dem Gewächse hinter dem Hephaistos entnehmen kann. Ob dieses speciellen Bezug auf die Localität haben soll, welche doch wohl der Platz vor dem Palaste des Zeus auf dem Olympos (Hom. Il. I, Vs.

606 fll., XIV, 166 fll.) ist? An demselben Orte befindet sich die Hera, oder höchstens in der Vorhalle des Palastes. Dieser wird durch die Bukranien (vgl. zu nr. 9), den Spiegel und die beiden andern Gegenstände angedeutet, von denen De Witte (p. 94) den einen für eine Granate hält, während Millin Peint. de Vases, T. I, p. 116, A. 3, von Kränzen spricht. Schliesslich achte man auf das hölzerne Bühnengerüst mit den Verzierungen an der Vorderwand des Hyposkenion und der von der Orchestra auf jenes hinaufführenden Treppe (Ueber die Thymele, S. 33 und 36). — An den Gegenständen oben im Felde, der Kappe und dem Schilde des Daidalos, dem Skeptron, Kopfaufsatz und den Schuhen der Hera, den Federn des Enyalios, den Verzierungen der Vorderwand des Hyposkenion gewahrt man weisse Farbe.

15. Vermeintliche Parodie des Prokrustes. Charinos (*ΧΑΡΙΝΟΣ*), Gymnasos (*ΓΥΜΝΑΣΟΣ*), Diasiros (*ΔΙΑΣΙΡΟΣ*) und Kanchas (*ΚΑΓΧΑΣ*). Gemälde des Asteas (*ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΑΦΕ* so!). Nach Millingen Peint. de Vases Gr., Pl. XLVI.

Auch bei Geppert Altgr. Bühne, Taf. IV. Die Vase ist jetzt in Besitz des Cav. Torrusio zu Neapel. — Die Annahme einer Parodie de quelque tragédie de Procruste rührt von Millingen (p. 69) her, und fand bei Millin Descr. d'une Mos., p. 30, A. 5, ja selbst bei Müller Dorier, II, S. 349 fl., Beifall, trotz der Bemerkung, „dass die Agirenden nicht die Namen der Heroen, die sie travestiren, sondern ihre Masken tragen; — offenbar Namen stehender Personen eines der Campanischen Atellana verwandten Drama's. Auch ist das Gefäss in Kampanien gefunden." Eine *κλίνη* haben wir allerdings vor Augen, auch einen Mann darauf (aber gewiss nicht „ausgespannt"), endlich zwei Männer, welche ihn gepackt haben, aber schwerlich um ihn auszurecken, sondern um ihn in seiner faulen Ruhe zu stören, ohne ihn jedoch vom Lager herunterwerfen zu wollen. Das ist eine Scene aus dem gemeinen Leben und Nichts weiter. Ob die Namen alle der Art sind, wie Müller meint? *ΧΑΡΙΝΟΣ* erklärt er durch „Gracioso", indem er an gewisse, Charinen genannte, Spartanische Tänzer erinnert, von welchen wir keine genauere Kunde haben. Welche Berechtigung hat also diese Erklärung, und was gewinnen wir durch sie? Der Name Gracioso könnte doch dieser Greisenmaske nur *κατ' ἀντίφρασιν* gegeben sein. Aber Charinos ist auch ein, selbst von der Bühne her bekannter Eigenname. Bei der Inschrift *ΓΥΜΝΑΣΟΣ* hat Müller Bedenken, ob man richtig so lese. Allerdings passt das Wort schwerlich zu seiner Ansicht. Warum könnte aber Gymnasos nicht ein Eigenname sein, wenn uns auch anderswoher nur der Name *Γυμνάσιος* bekannt ist? Für *ΔΙΑΣΙΡΟΣ* lies't Müller *ΔΙΑΣΥΡΟΣ*, und deutet „der Spötter." Aber weder die Handlung, noch — worauf es hauptsächlich ankömmt — die Maske passt so zu dem *διασύρειν*, dass dadurch die Conjectur besondere Wahrscheinlichkeit erhielte. Ob die Inschrift für richtig zu halten sei, mag dahingestellt bleiben. Nur in Betreff des *ΚΑΓΧΑΣ* ist es unzweifelhaft, dass Name, Handlung und Maske zusammentreffen. Ueber den Namen bemerkt Müller zu der zw. Ausg., dass er am besten durch cachinno wiederzugeben sei; vgl. auch O. Jahn zu Persius, p. XCI fl., A. 3. Phrynichos in Bekker's Anecd., p. 45, 16: *Καγχαστής, ὁ ἐπὶ τοῖς φορτικοῖς γελῶν καὶ μὴ ἀστείοις. Τοὺς εἰκῇ καὶ ἀμαθῶς γελῶντας καὶ μηδὲν ἔχοντας δεξιὸν μηδὲ παιδείας ἐχόμενον.* Ein *φορτικὸν καὶ μὴ ἀστεῖον* ist es ganz entschieden, was den Gegenstand des Gelächters unseres Kanchas ausmacht. Mit dem Gelächter ist aber Hohn verbunden. Nach dem Gestus zu urtheilen, äussert der Kanchas zugleich ein Beileid oder eine Verwunderung über die bedrängte Lage des Charinos. Das borstige Haar erinnert an den Thersiteskopf bei Homer, wie ihn Döderlein auffasst, Reden und Aufs., zw. Samml., Erlangen 1847, S. 203 fll., vgl. Arch. Ztg, 1847, S. 43*. Die Kanchasmaske unterscheidet sich durch die Verzerrung der Gesichtszüge wesentlich von allen übrigen; das Haar anlangend, steht ihr die des Gymnasos noch näher als die des Diasiros. Dass die anderen Masken übrigens auch verschiedene Charaktermasken sein sollen, kann schon die verschiedene Behandlung des Haares lehren. Dadurch erhält aber die Müller'sche Ansicht über die Namen auch nicht den geringsten Vorschub. Dass das Drama, auf welches sich das vorliegende Vasenbild bezieht, auf Campanischem Boden entstanden oder auch nur aufgeführt sei, steht ebenfalls Nichts weniger als sicher. — Der Krummstab bezeichnet den Charinos keinesweges als Protagonisten, wie Geppert, p. XXIII, behauptet, sondern er kömmt ihm als Greis, vielleicht auch als *ἄγροικος*, zu (welches Letztere schon Millingen annahm); vgl. Satyrsp., S. 104 fl., Anm. 2. Von dem Costüme der Schauspieler sind, ausser den Somatia (s. zu nr. 11), besonders die (mehr, als wir es bis jetzt gefunden haben) gestreiften Anaxyriden bemerkenswerth, indem sie auch durch die Streifen deutlich auf ausländische Herkunft dieses Kleidungsstückes hinweisen; vgl. Böttiger Kl. Schr., III, S. 38 fl., S. 45 fll. Aehnliche auf Taf. A, nr. 34. An der Bühne, auf welcher die Handlung vor sich geht, ist das Hyposkenion mit Säulen geschmückt, ganz wie es Poll. IV, 121, angiebt: *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον*, vgl. Ueber die Thym., S. 32 fl. Die Thür, welche man auf der Bühne gewahrt, ist gewiss nicht als Eingang zu einem der Paraskenia, wie Jemand gemeint hat, sondern als die Hauptthür an der eigentlichen Skene zu betrachten. Diese Hausthür öffnet sich nach innen, wie es bei Privathäusern gebräuchlich war, sowohl in Griechenland (Becker Charikl., I, S. 200 fl.) als auch in Rom (Gallus, II, S. 154 fl.). Unter den Verzierungen der Thürflügel gewahrt man hier wie auf Taf. XI, nr. 1, die auch von Schriftstellern erwähnten bullae. Man achte auf den Umstand, dass die Thür geöffnet ist, mit Vergleichung von Becker Charikl, S. 201 fl., und Gallus, S. 156 fl. Mit dem Kranz und den Masken, welche man oberhalb der *κλίνη* angehängt sieht, wird man, genauer betrachtet, nicht so leicht fertig, wie es anfänglich scheinen könnte. Eine Erklärung bei Panofka im Cab. Pourt.: s. oben, S. 59, zu nr. 12. Doch müsste man bei derselben nicht mehr oder weniger Willkühr von Seiten des Künstlers annehmen? Der Gedanke an Bakchische Attribute bietet sich leicht; aber man frägt billig, ob in Wirklichkeit während der scenischen Aufführungen solche Attribute an der Skene oder den Paraskenia angebracht zu werden pflegten, auch wenn die dargestellte Baulichkeit oder Localität in keinem speciellen Bezuge zu dem Dionysos stand. Wenn nach Millingen's Meinung der Epheu in der oberen Abtheilung unseres Vasenbildes daran erinnern soll, dass das Theater dem Dionysos geweiht war, so kann man das zugeben, ja für wahrscheinlich halten; aber jene Abtheilung ist auch von der unteren deutlich genug gesondert. Zu nr. 12 ist wahrscheinlich gemacht, dass die an ähnlicher Stelle aufgehängten Weinkränze nicht auf den Theatergott Dionysos gehen, sondern als bezeichnender Schmuck des an der Skene dargestellten Hauses zu betrachten sind, und in solcher Weise wird auch hier über die entsprechenden Gegenstände zu urtheilen sein oder man wird anzunehmen haben, dass dieselben ausserhalb des Raumes hängen sollen, wo die wandelbaren Decorationen zu denken sind; was wohl das Wahrscheinlichste ist: vgl. die Schale auf nr. 10, die Gegenstände auf Taf. IV, 3—5, auch die Anm. zu T. V, 31—36, u. A, 26.

β. Spätere Komödie u. s. w.

Vgl. Taf. XIII, nr. 1 und 2, A, nr. 28—35.

Taf. X.

1. Costümirung und Maskirung eines Schauspielers auf Anordnung und unter Mitwirkung des Dionysos. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. III, T. IV.

Auch bei Ternite Wandgem. aus Pompeji und Hercul., H. III, T. II, wo aber die Baulichkeiten fehlen; vgl. Müller, S. 7 fl. Das Bild stellt die Einsetzung der Komödie dar. Unter den Personen, welche den Dionysos umgeben, erkennt man leicht den alten Silen. Besonders interessant aber ist die jugendliche Figur mit Satyrohren im geschürzten Chiton zumeist nach rechts, nach Müller und Welcker zu Müller's Handb. der Archäol., §. 388, 2, ein Satyrmädchen, nach meiner Meinung ein jugendlicher Satyr, vgl. Satyrsp., S. 177. Seine frühere (an sich nicht unwahrscheinliche) Meinung, dass die Figur, welche „von Dion. mit einer Maske, von einem Satyr mit Sokken angethan“ wird, die *Κωμῳδία* sei (Handb., §. 388, 5 u. 425, 2), hat Müller selbst später wieder aufgegeben, indem er bei Ternite mit grösserer Wahrscheinlichkeit von einem „jungen Burschen“ spricht. Das Aufsetzen der Maske wird Statt haben, sobald das Geschäft der Anlegung der socci beendigt sein wird, welchem letzteren die Bekleidung des Leibes schon vorausgegangen ist. Diese naturgemässe Folge bemerkt man, wenn auch nicht so vollständig, auch auf Taf. VI, nr. 1 u. 4. Franzenmantel, Stab und Maske deuten auf den *ἡγεμὼν πρεσβύτης* der späteren Komödie, wie wir denselben auf Taf. XI, 1 u. 3, und auf Taf. XII, 16, dargestellt sehen; vgl. Satyrsp., S. 111 fl., Anm., S. 105, Anm., und Poll. IV, 144: *ὁ δὲ ἡγ. πρεσβ. στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, ἐπίγρυπος, πλατυπρόςωπος, τὴν ὀφρὺν ἀνατέταται τὴν δεξιάν.* Müller's Meinung, dass der Schauspieler „als einer aus dem Hirtenstande ein Pedum“ halte, ist gewiss irrig. Rücksichtlich der Farben an der Kleidung des Schauspielers bemerkt Müller, dass der Mantel gelb sei und: „der Soccus der Schauspieler war gewöhnlich von gelber Farbe“, eine Notiz, für welche schwerlich ein Bürge aufzutreiben sein dürfte. In Betreff der Baulichkeiten wage ich keine Vermuthung; dass sie nicht „zur Bühne bestimmt“ sein können, wie Müller annahm, liegt wohl auf der Hand.

2—8. Miniaturbilder zu Terentius: nr. 2—7 aus der Handschrift der Vaticana zu Rom, nr. 8 aus dem Cod. Ambros. zu Mailand. Nach D'Agincourt Hist. de l'Art par les Monum., T. V, Pl. XXXV, XXXVI, und Mai Ad P. Terent. Comment. et Pict. ined., Tab. 1.

Sämmtliche Miniaturen der Vaticanischen Handschrift sind zuerst von Christoph. Henr. Nob. Dom. de Berger in seiner Comment. de Personis vulgo Larvis seu Mascheris, Francof. et Lips. (1723), dann neben dem Texte des Terentius, Urbini MDCCXXXVI, sumptibus Hieron. Mainardi, und Romae MDCCLXVII, durch Car. Cocquelines herausgegeben. Aber diese Abbildungen sind alle sehr unzuverlässig. An denen bei Berger werden schon in der ed. Mainardi, p. X, Ausstellungen gemacht, und über die in den beiden letzten Werken bemerkt D'Agincourt, T. III, Peint., p. 44: Souvent l'ensemble des figures s'y trouve changé; leur nombre est quelquefois augmenté, d'autres fois il est diminué, ou bien elles ne sont pas imprimées à leur véritable place; négligences d'où résulte une confusion également éloignée du style, que de la précision du calligraphe ou peintre antique, qui avait su appliquer si bien ces compositions aux situations des personnages mis en scène par Térence. Ueber die Bedeutung dieser Miniaturen für die scenischen Alterthümer ist fast nur eine Stimme, aber über die Zeit, in welche man ihren Ursprung zu versetzen habe, sind sehr verschiedene Urtheile laut geworden. Die Dacier äussert über die Miniaturen in der schon oben, S. 43, zu Taf. V, nr. 28, erwähnten Pariser Handschrift: Les figures qui sont au commencement de chaque Scene ne sont pas fort delicatement dessinées; mais leur geste et leur attitude répondent parfaitement aux passions et aux mouvemens que le Poëte a voulu donner à ses personnages; et je ne doute pas que du temps de Térence les Comédiens ne fissent les mesmes gestes qui sont representez par ces figures. Aehnlich schloss Mariscottus De Personis, in Graev. Thes. Antiq. Rom., T. IX, p. 1117, aus den Miniaturen des Cod. Vatican., dass die Schauspieler zu der Zeit des Terentius Masken getragen hätten: eine Ansicht, gegen welche schon Rut. Ouwens in den Noct. Hagan., Franequer. MDCCLXXX, p. 6, und zuletzt Hölscher De Person. Usu, p. 44 fl., gesprochen hat. Winckelmann, welcher in seinen Schriften auf diese als auf vollwichtige Monumente des Alterthums mehrfach Bezug nimmt (vgl. Werke, Bd. III, S. 150, Bd. V, S. 7, 21, 60, 67), meint (Werke, Bd. VI, 1, S. 340), dass die Handschrift „aus Constantinus' Zeiten“ stamme. Daran schliesst sich Baden's Bemerkung in N. Jahrb. für Philol. und Pädag., Supplbd I, Heft 3 (Leipz., 1832). Hier findet man nämlich zwei Aufsätze abgedruckt: „Von dem Prologe im Römischen Lustspiele“ und „Bemerkungen über das komische Geberdenspiel der Alten“, wahrscheinlich nur Auszüge aus den von demselben Gelehrten zu Kiel 1795 und 1798 herausgegebenen Schriften: De Prologi Usu apud Lat. Comicos, Officio, Actore atque Persona und Gestus scenicus, wenigstens ohne Berücksichtigung der inzwischen erschienenen Literatur, aber nichtsdestoweniger beachtenswerthe Arbeiten, in welchen die Miniaturen der Vaticanischen Handschrift, und zwar nach den Originalen, nicht nach den Abbildungen in den beiden Ausgaben des Terentius, deren Unzuverlässigkeit besonders in Bezug auf die Chironomie hervorgehoben wird, häufig zu Rathe gezogen sind. Baden also bemerkt, nachdem er aus dem Vorkommen eines Kleidungsstückes in jenen Miniaturen geschlossen hat, dass dieselben nicht auf das Zeitalter des Terentius zurückgehen können, S. 446: „Dieses kann den berühmten Gemälden ihre Glaubwürdigkeit so wenig benehmen, dass es sie vielmehr bestätigen muss, und dass die Gemälde die Vermuthung der Gelehrten vom Alter der Handschrift nur noch wahrscheinlicher machen. Denn da die Komödien des Terenz zur Zeit, da die Handschrift soll gefertiget seyn, noch aufgeführt wurden: so hat man Grund zu glauben, dass der Maler die Personen, wie sie damals agirten, nicht wie sie ehemals agirt hatten, dargestellt habe.“ Noch am Anfange unseres Jahrhunderts stand nach Morelli's Notizia d'Opere di Disegno u. s. w., Bassano MDCCC, p. 136, bei den competentesten Italiänischen Gelehrten in Betreff des Cod. Vatican. fest, che piuttosto anteriore, che posteriore al secolo quinto esso ragionevolmente stabilire si possa. Nach Mongez (Mém. de l'Inst. Roy. de France, T. III, p. 13) wären die Miniaturen, welche er als sichere Belege für das Alterthum betrachtet, im fünften oder sechsten Jahrhundert gemalt. Die Herausgeber der Werke Winckelmann's erinnern in Bezug auf dessen Ansicht über das Zeitalter der Handschrift kurz (Werke, Bd. VI, 2, S. 396, Anm. 1480), dass diese „wahrscheinlich nach älteren Handschriften copirt“ sei und „muthmasslich ins sechste Jahrhundert“ gehöre. Wir haben diese Urtheile insgesammt mitgetheilt, weil sie meist von Gelehrten herrühren, welche die Handschrift selbst gesehen hatten und mit dem Alterthum und seiner Kunst vertraut waren, und deshalb für die Würdigung der Miniaturen nicht ohne Belang zu sein scheinen können. So weit sie das Zeitalter unserer Vaticanischen Handschrift angehen, sind sie durchaus irrig. Schon Montfaucon setzte diese Handschrift in dem Mus. Italicum, p. 278, in das neunte Jahrhundert. Wer ihn, namentlich aber Cocquelines' ausführliche Bemerkungen (a. a. O., p. 111 fll.) vergleicht, wird einsehen, dass jenen Urtheilen eine Verwechselung un-

serer Handschrift mit dem auch im Vatican befindlichen Codex Bembinus, nr. 3226, zu Grunde liegt. Durch D'Agincourt's Hist. de l'Art par les Monum., Texte, T. II, p. 57 fl., und T. III, Peinture, p. 43, ist die Montfaucon'sche Ansicht über die Zeit, in welcher die Handschrift verfasst worden, nicht wesentlich verändert. Es ist von Interesse, das, was jener am ersteren Orte über dieselbe urtheilt, vollständig zu vernehmen: „Ce manuscrit est inscrit sous le Nr. 3868. Je le crois exécuté à la fin du VIII. siècle, ou au commencement du IX. Les figures d'une proportion trop courte ne montrent en général aucune espèce de savoir; les contours grossiers, tracés par des lignes droites, ne rendent nullement les articulations; jamais le nu n'est ressenti sous les vêtemens: voilà les défauts d'une copie. Voici ce qui me persuade que ces défauts ne se trouvaient pas dans l'original. La pose des figures est presque toujours d'accord avec l'intention; le mouvement de la tête, conforme à celui des mains, leur donne une signification précise comme la parole; l'esprit du dialogue n'y manque jamais; la différence entre l'action de celui qui parle et le repos de celui qui écoute, est toujours marquée justement; l'attention de ce dernier, et la disposition plus ou moins prochaine où il est de se rendre à ce qu'on lui dit, ne sont pas moins sensibles; les masques mêmes, dont le pouvoir est si peu connu de notre tems, et dont le théâtre antique variait les caractères suivant le sexe, l'âge et la position des personnages, ont une vérité surprenante, malgré des formes extraordinaires: cette vérité fait oublier la monstruosité des proportions, et elle ajoute de l'énergie à l'action, par le talent avec lequel le peintre l'a appropriée au texte du poëme. On reconnaît, à la planche XXXV, Nr. 5, l'impatience de Parménon, qui, sur les instances réitérées du jeune homme, lui répond, Faciam. On croit entendre l'exclamation de Mysis: Miseram me! quod verbum audio? Le mouvement général qui résulte de la réunion des personnages dans les scènes gravées sous le Nr. 6 de la même planche, est parfaitement bien rendu. Ainsi, malgré la lourdeur de la touche, la dureté du pinceau, et l'incorrection habituelle du copiste, on sent encore le mérite de l'original: on y reconnait une composition primitive qui se fit sans doute admirer par une imitation fidèle de la nature. Ces peintures nous donnent aussi la connaissance des habillemens du tems, et des différentes manières de les agencer. Nous pouvons y distinguer le choix des couleurs affectées à chaque personnage. Elles sont appliquées avec peu d'art par le copiste; mais il est à présumer qu'il en a fidèlement maintenu l'espèce: ce sont le verd, le bleu, le rouge, mêlés de jaune ou de quelques teintes cendrées; les cheveux des hommes sont noirs, et ceux des femmes le plus généralement blonds. On y retrouve en même tems des traces de beaucoup d'anciens usages, dont quelques uns se sont perpétués jusque aujourd'hui, tels que celui du mouchoir de cou, sudarium, que portent encore à Rome les serviteurs et autres gens de peine. D'après ces observations, n'est-il pas permis de penser que le manuscrit original et autographe de Térence, dont il a été fait tant de copies, avait été orné de figures, par l'ordre de Caïus Térentius, frère du maître de Térence? Ce Romain, selon Pline, avait fait exécuter beaucoup d'ouvrages de peinture, vers l'an 180 avant J.-C." Hiezu halte man auch die Bemerkungen Platner's in der Beschreib. der Stadt Rom, II, 2, S. 346 fl.: „diese Malereien geben sich, sowohl durch die weit über die Ausführung stehende Erfindung, als durch das antike Costume — dessen Beobachtung bei einem Maler des neunten Jahrhunderts unbegreiflich scheinen würde — als Nachahmungen von Originalen aus der Zeit des classischen Alterthums zu erkennen. Bei äusserst schlechter Zeichnung, die in den Köpfen sich besonders auffallend offenbart, herrscht lebendige Bewegung in den Figuren, deren Gewänder auch gute Motive zeigen. Der in dieser Handschrift genannte Schreiber derselben, dessen Name Hrodgarius (Rodgar) seine deutsche Abkunft beweist, verfertigte vielleicht auch die Bilder. Denn es scheinen die Kalligraphen sich der Malerei zur Verzierung der Bücher befleissigt zu haben." Nach solchen Aeusserungen über Werth und Glaubwürdigkeit der Miniaturen muss man sich höchlichst verwundern, wenn man in Becker's Gallus, II, S. 326, zumal in Folge eines Umstandes, wie der ist, dass es im Alterthume üblich war, das Bildniss des Verfassers eines Buches auf das erste Blatt malen zu lassen und dass sich dieses Verfahren in unserer Handschrift beobachtet findet, lies't: „So dürfte man also vielleicht annehmen, dass die Malereien im Vaticanischen — Terenz Nachahmungen älterer, oder wenigstens alter Sitte seien!" Die letzte selbstständige Vermuthung über das Alter der Originale unserer Miniaturen ist die von Hölscher De Person. Usu p. 45: quoniam Codex Bembinus, IV. aut V. saeculo ut affirmant conscriptus, icones non habet, fortasse post hoc tempus demum eae (picturae) inventae sunt. — Ausser der Vaticanischen Handschrift geht uns hier die Mailändische an, aus welcher jedoch Nichts herausgegeben ist, als was wir in dem vorliegenden Werke mitgetheilt haben. Ueber das Verhältniss der letzteren Handschrift zu der ersteren heisst es bei Mai, a. a. O., p. 13: codex Ambrosianus habet plane easdem picturas atque Vaticanus, eademque aetate scriptus videtur —. Verum in hoc fere differt noster codex, quod ornatus interdum nonnihil abludunt ab editis, ita tamen ut Ambrosianae picturae ad antiquitatis formas propius accedant. Gestus item aliquoties personarum et nonnulla parerga diversa sunt. Dann werden als Hauptabweichungen die dem Cod. Ambros. eigenthümlichen Bilder, die von uns auf der vorliegenden Tafel und auf Taf. V, nr. 29 u. 30, mitgetheilten, bezeichnet. Endlich wird noch gesagt: Sunt autem Ambrosianae Picturae paulo Vaticanis elegantiores, quantum ego quidem ex collatione praesertim Agincurtanae editionis mihi deprehendere visus sum. Dieselben Bemerkungen findet man in Italiänischer Sprache vor der Handschrift, ausserdem jedoch über die Abweichungen von der Vaticanischen, nach der Erwähnung des nur im Cod. Ambros. vorkommenden Bildes aus dem Heautontimorumenos (nr. 9 unserer Tafel), die Worte: Però al Codice mancano alcune altre (pitture) di altri luoghi, che trovansi nelle suddette edizioni. Ma le soprabbondanti nelle edizioni non possono mettersi in luogo di questa del Codice perchè sono di cose diverse. Wer aber die Mai'schen Zeichnungen mit den D'Agincourt'schen vergleicht, wird dem Kunsturtheil Mai's gewiss nicht beipflichten. Auch in rein antiquarischer Beziehung giebt das zuletzt erwähnte Miniaturbild des Cod. Ambros. gegenüber den ähnlichen der Vatican. Handschrift Blössen, wie wir weiter unten sehen werden. Es wäre sehr bemerkenswerth, wenn sich dieser grössere Mangel an Eleganz und Treue nur bei den Bildern fände, welche dem Cod. Ambros. eigenthümlich sind; aber dem ist ohne Zweifel nicht so. Ueber das Verhältniss der Miniaturen der Pariser Handschrift zu denen der Vaticanischen fehlt es an ausdrücklichen und genauen Nachrichten. Was die Dacier in der Vorrede zu der Amsterdammer Ausgabe ihrer Uebersetzung des Terentius vom Jahre MDCXCIX über einzelne Bilder berichtet, passt fast durchaus auch auf die entsprechenden Miniaturen des Cod. Vatican. Auch das von Champollion (s. oben, S. 43, zu Taf. V, nr. 28) mitgetheilte Bild, welches den Gnatho mit der von ihm geführten puella und den Parmeno zeigt, stimmt in Haltung und Tracht der Figuren sogut wie vollständig mit dem entsprechenden bei Cocquelines, T. I, p. 105, überein, nur dass die puella dort um das auf der Mitte des Kopfes toupéartig aufgethürmte Haar einen Kranz (von Blumen, wie es scheint) trägt. Die Ausführung anlangend, scheinen, nach diesem Bilde zu urtheilen, die Miniaturen der Pariser Handschrift etwa in der Mitte zwischen den Mailändischen und den Römischen zu stehen; wobei wir jedoch zu bemerken nicht verfehlen wollen, dass die D'Agincourt'schen Zeichnungen sich vielleicht etwas (aber gewiss nur wenig) eleganter ausnehmen als die Originale. Von einer vierten, in England befindlichen Handschrift des Terentius, die hier in Betracht kommen kann (denn Handschriften mit Bildern in entschieden mittelaltrigem Costüme gehen uns nicht an), wissen wir nur das, was der Verfasser der editio alt. Cantabrigiensis vom J. MDCCI, p. 275 fl., über dieselbe angiebt: Codex

pulcherrimus — quadratus, — cuilibet scenae personas non tantum loquentes sed et mutas praefixas habens antiquo more delineatas et tabulam etiam in initio, personarum capita larvata exhibentem, isti per omnia respondentem, quam Cl. Daciera editioni suae ex Cod. Ms. Regis Christianissimi desumptam apposuit: quocum Codice hic noster pleraque communia habere videtur. So interessant und nützlich eine vollständige und genaue Kunde der Miniaturen in den drei letztgenannten Handschriften auch sein würde, so lässt sich doch auch ohne dieselbe die Untersuchung über die Glaubwürdigkeit und das ungefähre Alter der Bilder in der Vaticanischen Handschrift, welche uns hier angehen, zu einem derartigen Abschlusse bringen, wie er vielleicht überall nur möglich ist, jedenfalls aber an dieser Stelle genügen dürfte. Wir sagen „ihre Originale"; denn dass man es mit Copien zu thun hat, beweisen, ausser den von D'Agincourt und Platner angeführten Gründen, die Existenz der Handschriften zu Paris und Mailand in Verbindung mit dem, was wir über Alter und Beschaffenheit derselben mit Bestimmtheit wissen, und Wahrnehmungen im Einzelnen, wie deren eine schon oben, S. 43, zu Taf. V, nr. 27, mitgetheilt ist und mehrere sich im Folgenden herausstellen werden, mit solcher Sicherheit, dass darüber auch nicht der mindeste Zweifel obwalten kann. Unsere Untersuchung wird die dargestellten Gegenstände und Figuren sowohl an sich als in ihrem Verhältniss zu dem Texte des Terentius betrachten, dieselben ferner mit den Nachrichten der Schriftsteller und den anderen bildlichen Darstellungen in Vergleichung bringen, und, indem sie so eine Alles umfassende Erklärung der vorliegenden Bilder bietet, zugleich manche auf die Alterthümer der späteren Komödie im Allgemeinen bezügliche Fragen, so weit es thunlich, zu erledigen sich bestreben. Vorher jedoch eine Aufzählung der mitgetheilten Miniaturbilder nebst den nächstliegenden, zur Erkenntniss der Handlung im Allgemeinen und der einzelnen Figuren und Gegenstände erforderlichen Andeutungen, wobei wir bemerken, dass die Namensüberschriften sich auf den Originalen finden, die Unterschriften aber von den ersten Herausgebern aus dem Texte hinzugefügt und von uns auch da, wo sie uns nicht zu passen scheinen, der Facsimile's wegen wiederholt sind.

2. Mysis. Zu der Andria Act. I, Scen. 5. Nach D'Agincourt, Pl. XXXV, nr. 3.

Sie spricht gerade die Worte (Vs. 5): Miseram me! quod verbum audio? Das Originalbild enthält ausserdem noch die Figur des Pamphilus.

3. Der servus Davus mit dem Kinde und die ancilla Mysis. Zu der Andria Act. IV, Scen. 3. Nach D'Agincourt, Pl. XXXVI, nr. 1.

Vs. 9 fll.: Dav. Accipe a me hunc ocius atque ante januam nostram appone. Mys. Obsecro, humine? Dav.: Ex ara hinc sume verbenas tibi atque eas substerne.

4. Der adulescens Phaedria und der servus Parmeno. Zu des Eunuchus Act. II, Scen. 1. Nach D'Agincourt, Pl. XXXV, nr. 5.

Vs. 1: Phaedr. Fac, ita ut jussi; deducantur isti. Parm. Faciam.

5. Der miles Thraso, der parasitus Gnatho, die Sclaven Donax, Simalio, Syrus, Sanga auf der einen, die meretrix Thais und der adulescens Chremes auf der anderen Seite. Zu des Eunuchus Act. IV, Scen. 7. Nach D'Agincourt, Pl. XXXV, nr. 6.

Die übergeschriebenen Namen passen, bis auf die beiden letzten, nicht auf die betreffenden Figuren. Die Figur zumeist nach links ist der Syrus, die darauf folgende der Sanga mit dem peniculus in der erhobenen Rechten, die dritte der Thraso, die vierte der Donax cum vecti in der Rechten, die fünfte der Simalio, dessen Linke, wie ich glaube, eine Peitsche hält (welche zu der über dieser Figur stehenden, bisher nicht beachteten Inschrift LORARIus sehr wohl passt), die sechste der Phormio. Vgl. Vs. 1 bis 16.

6. Senex Chremes und Menedemus auf dem Felde. Zu des Heautontimorumenos Act. I, Scen. 1. Nach D'Agincourt, Pl. XXXVI, nr. 2.

D'Agincourt giebt dem Chremes die Worte (Vs. 36 fl.): At istos rastros interea tamen appone, ne labora. Aber es liegt auf der Hand, dass Chremes gerade Vs. 40 sprechen soll: Hui! tam graves hos, quaeso?

7. Demipho, Geta, Phormio, Hegio, Cratinus, Crito. Zu des Phormio Act. II, Scen. 2 (3). Nach D'Agincourt, Pl. XXXVI, nr. 3.

D'Agincourt bezieht dieses Bild auf Act. II, Scen. 3 (4), Vs. 6 fll.: Dem.: Videtis quo in loco res haec siet. Quid ago? dic Hegio. Heg. Ego? Cratinum censeo, si tibi videtur. Dem. Dic Cratine. Crat. Mene vis? Dem. Te. Crat. Ego quae in rem tuam sint, ea velim facias; mihi sic hoc videtur, u. s. w. Allein das ist ganz irrig. Phormio kömmt ja in Scen. 3 (4) gar nicht vor. Das Bild soll vielmehr Scen. 2 (3) angehen, und vor dieser finden wir es auch in den drei älteren Ausgaben der Miniaturen der Vaticanischen Handschrift. Vor der Scene, zu welcher jene Worte gehören, befindet sich ein anderes Bild mit dem Geta, welcher sich zum Weggehen anschickt, und dem Demipho, welcher mit Cratinus, Hegio und Crito spricht. Inzwischen hat die Beziehung unseres Bildes auf die Scene, vor welcher es in der Handschrift steht, allerdings Schwierigkeiten, worüber weiter unten genauer die Rede sein wird.

8. Prologus zu dem Phormio. Nach D'Agincourt, Pl. XXXV, nr. 4.

D'Agincourt legt dem Prologus folgende Worte in den Mund (Vs. 30): Date operam, adeste aequo animo per silentium. Auch bei Berger wird dieses Bild als der Prologus des Phormio gegeben, in den beiden anderen Werken dagegen als der der Hecyra. S. weiter unten.

9. Chremes und Syrus. Vor des Heautontimorumenos Act. III, Scen. 3, Vs. 32. Nach A. Mai, a. a. O.

Vgl. p. 13: Illud est insigne, quod Ambrosianus ad Heautontimorumeni Actum III. scenam III. v. XXXII. picturam ineditam exhibet Chremetis et Syri colloquentium. Ea porro a Vaticanis membranis idcirco abest, quia unica in eis scena est, quam in duas Ambrosiani codicis scriptor distinxit. Et tamen ibidem manus quaedam recentior differentiam his verbis notavit: Multi textus hanc scenam conjunctam habent superiori, quod melius videtur. Die unten stehenden Worte sind die der beiden zunächst folgenden Verse: Chr. Ego istuc curabo. Sy. Atqui (nunc h)ere, hic tibi adservandus est. Chr. Fiet. Syr. Si sapias. nam mihi jam minus minusque obtemperat.

Wir beginnen unsere genauere Betrachtung des Einzelnen mit einem zu Taf. V, nr. 27, nur obenhin erwähnten Gegenstande: der Fackel auf der Maskentafel vor dem Phormio. Sie findet sich auch in der Pariser Handschrift, und daneben Etwas, das wenigstens in den Abbildungen der

betreffenden Tafel der Vaticanischen Handschrift nicht wahrgenommen wird. Die Dacier äussert sich darüber folgendermaassen: Dans la premiere planche qui est au commencement du Phormion, et qui represente tous les masques des Acteurs, il y a une chose qui me paroît tres-remarquable; au dessous des masques on voit d'un côté une espece de flambeau assez long, et de l'autre une espece de bandeau. Aprés avoir bien pensé à ce que ce pouvoit estre, j'ay trouvé que ce qui paroît un flambeau, est sans doute les deux flutes inégales qui avoient esté employées à cette piece, et qui estant liées ensemble ont assez la figure d'un flambeau; et ce qui me le persuade encore davantage, c'est ce bandeau qui est de l'autre côté, car ce ne peut estre autre chose que la courroye que les fluteurs se mettoient autour de la bouche, et qu'ils lioient derriere la teste. Ist diese Ansicht die richtige — und es lässt sich nicht leugnen, dass sie an sich vielen Schein hat, indem die Flöten den mitwirkenden Musiker in ähnlicher Weise andeuten würden als sich die Masken auf die Bühnenpersonen beziehen —, so muss vorausgesetzt werden, dass die Miniaturen in der Römischen und der Pariser Handschrift nach einer Copie oder nach Copien gemacht sind, welche schon nicht mehr genau waren. Ist sie nicht die richtige, so bleibt die Frage, was es mit der Fackel für eine Bewandniss haben solle. Da wird man denn wohl zunächst an ein Bakchisches Symbol denken wollen. Aber mit welchem Fuge kömmt die brennende Fackel in das Repositorium? Das müsste schon ganz verkannt sein. Ausserdem drängt sich sowohl bei dieser Ansicht als auch bei der Dacier'schen die Frage auf, warum die betreffenden Gegenstände nur bei den Masken vor dem Phormio dargestellt sind. Jedenfalls deutet dieser Umstand auf eine gewisse Inconsequenz und Ungleichartigkeit in der Darstellung. Diese finden wir indessen noch öfter. So gleich bei nr. 3 unserer Tafel. Hier ist die Eingangsthür zum Hause des Chremes und der Altar des Apollon Agyieus vorgestellt. Solche Altäre haben wir bei der Aufführung der Komödien des Terentius stets auf der Bühne vorauszusetzen. Aber in den Miniaturen findet sich nur dieses Mal ein Altar. Ohne Zweifel, weil er in dem Texte so ausdrücklich erwähnt ist. Die Thür repräsentirt das ganze Haus. Häuser nun waren bei Aufführungen des Terentius eben so durchgängig an der Skene dargestellt als Altäre auf dem Proscenium. Denn dass auf dem Theater nicht blosse Thüren in der Querwand der Hinterbühne zu sehen waren, wobei man sich die Häuser dachte (wie Böttiger Kl. Schriften, Bd. I, S. 401, auch mit Bezug auf unsere Miniaturen annahm), bedarf im Angesichte von Darstellungen, wie Taf. III, nr. 18, IX, 15, XI, 1, auch A, 28, denen auch Andeutungen bei den Schriftstellern zur Seite stehen, kaum noch der Erinnerung; im Gegentheil würde es der Auctorität des Miniaturmalers grossen Abbruch thun, wenn sich mit Sicherheit nachweisen liesse, dass auch er die Sache so gefasst habe. Auf den Miniaturen finden wir aber die Thür, wenn auch ungleich öfter als den Altar (am meisten in denen zu der Andria, und nächstdem in denen zu den Adelphi), doch verhältnissmässig nur selten angegeben. Man wird auch hier meist finden, dass, wo es geschehen ist, eine Erwähnung oder irgendwelche Andeutung der Thür im Texte vorkömmt. Hieher gehören auch Bilder, wie die zu Andr. Act. I, Scen. 4, III, 2, Hecyr. II, 2, wo eine Person vor dem Hause zu einer anderen innerhalb desselben befindlichen spricht; Bilder, die auch in anderer Beziehung für das Urtheil über die Miniaturen im Ganzen charakteristisch sind: denn während in dem ersten Falle die Person, zu welcher gesprochen wird, selbst in dem Eingange zu sehen ist, findet man in dem zweiten die Thür sogar ganz zugemacht — ein Irrthum, der sich in noch auffallenderer Weise vor Eunuch. Act. IV, Scen. 4, wiederholt — und gewahrt man in dem dritten bei der sprechenden Person gar nicht, dass sie ins Haus hineingesprochen hat. Auf der anderen Seite finden wir mehrfach Erwähnungen oder Andeutungen jener Art im Text, ohne dass das entsprechende Bild dieselben berücksichtigte. Der Eingang ist meist so dargestellt wie hier. Der Versuch, das Tuch an ihm zu erklären, hat die Dacier und Cocquelines (T. II, p. 191, Anm.) zur Aufstellung von unhaltbaren Annahmen gebracht. Es ist der Vorhang παραπέτασμα, velum, aulaea, cento, in Betreff dessen es hier genügt auf Becker's Gallus, II, S. 219, zu verweisen. Wir bemerken nur, dass der Vorhang hier nicht als der die Stelle der Thürflügel vertretende, sondern als der zu betrachten ist, welcher noch neben den Thürflügeln angebracht wurde. Man hat sich davor ohne Zweifel zugemachte Thüren zu denken. Die zugemachten Thüren und der Vorhang dabei finden sich wirklich ein Mal zusammen angedeutet, vor Heautont. Act. IV, Scen. 6. Sonst gewahrt man auch allein zugemachte Thürflügel oder die blossen galgenförmigen Eingänge ohne Thürflügel und Vorhänge, und zwar Letzteres keinesweges immer, oder auch nur meist, zur Bezeichnung einer geöffneten Thür. Nur einmal finden sich auf einem und demselben Bilde zwei Eingänge, vor Phorm. Act. V, Scen. 3. Also auch in dieser Beziehung Abweichungen in der Darstellung, welche nicht ausser Acht zu lassen sind. Doch lässt sich in Betreff der Eingänge auch eine Consequenz nachweisen, wie man sie kaum erwarten würde. Auf dem Bilde vor der eben erwähnten Scene aus dem Phormio steht der Eingang zu dem Hause des Demipho zumeist links, der zu dem Hause des Chremes zumeist rechts von dem Beschauer. Die entsprechende Stelle haben die Eingänge auch auf anderen Bildern zu diesem Drama, wo nur einer dargestellt ist. Ein ähnliches gleichmässiges Verfahren wird man meist auch auf den Bildern zu den andern Dramen finden. Ueber den Altar ist schon von den alten Grammatikern mehrfach gesprochen. Eugraphius z. Andr. IV, 3, 11, denkt an den in atrio, hoc est in vestibulo (vgl. Gallus, II, S. 148) befindlichen Altar der Vesta (quippe cum inde vestibulum nominarint, vgl. Ovid. Fast. VI, 303). Donatus de Com. et Trag. in Gronov. Thes. Graec. Antiq., Vol. VIII, p 1698, B: In scena duae arae poni solebant, dextra Liberi, sinistra ejus dei cui ludi fiebant: unde Terentius in Andria ait, Ex ara hac sume verbenas. Donatus z. Andr., IV, 3, 11: Ex ara, scilicet Apollinis, quem Δήλιον (Codd.: cassion, Meineke Fragm. Com. Gr., Vol. IV, p. 710: Λοξίαν) vocat u. s. w. Dass der vorliegende Altar der des Apollon sein solle, erfahren wir auch durch die von Donatus angeführten, freilich sehr verdorbenen eigenen Worte des Menander, welche Meineke, a. a. O., mit grosser Wahrscheinlichkeit so hergestellt hat: ἀπὸ Λοξία οὐ μυρρίνας τασδὶ [λαβὼν] ὑπότεινε. Die Myrtenzweige an dem Altar bei Menander bezeugt auch Servius z. Verg. Aen. XII, 120: Abusive verbenas vocamus omnes frondes sacratas, ut est laurus, oliva, vel myrtus. Terentius: Ex ara sume hinc verbenas: nam myrtum fuisse Menander testatur, de quo Terentius transtulit. Welcher Art auf unserem Bilde die verbenae seien, wird sich schwerlich ausmachen lassen. Richtig ist der Agyieus πρὸ τῶν (αὐλείων) θυρῶν zu sehen, wohin ihn die alten Gewährsmänner übereinstimmend setzen, so dass es sehr auffällt, wenn die Dacier wegen dieses Platzes den Altar nicht für den des Apollon gehalten wissen wollte. Die genauere Erörterung der Streitfrage, ob dieser Altar als ein dem Hause, vor welchem er stand, eigenthümlich zugehörender zu betrachten sei, wie Becker Charikl., I, S. 189, annimmt, dessen Ansicht durch Plaut. Mercat. IV, 1, 10, sicher gestellt wird, oder ob er das Haus gar nicht, sondern nur die Strasse angehe, wie C Fr. Hermann De Terminis, p. 31 fl., behauptet, gehört nicht hieher; doch wollen wir nicht verabsäumen, zur Ausgleichung dieser Differenz wenigstens auf Macrob. Saturn. I, 9 zu verweisen: Etenim, sicut Nigidius quoque refert, apud Graecos Apollo colitur qui Θυραῖος vocatur: ejusque aras ante fores suas celebrant, ipsum exitus et introitus demonstrantes potentem. Idem Apollo apud illos et Ἀγυιεὺς nuncupatur, quasi viis praepositus urbanis. Illi enim vias, quae intra pomoeria sunt, ἀγυιὰς appellant. Bemerkenswerth ist die Art des Altars auf dem Bilde. Es ist offenbar ein turibulum oder eine acerra, die auch als ara gefasst wird, z. B. von Festus, p. 18 Müll Ist diese Bildungsweise bloss willkührlich, oder hat sie irgendwelchen Grund? Letzteres scheint allerdings der Fall zu sein, wenn man die Notiz bei Harpocr. u. Zonaras u. d. W.

ἀγυιᾶς, Suidas u. d. W. ἀγυιαὶ und in Bekker's Anecd., p. 332, betrachtet: καὶ Σοφοκλῆς ἐν Λαοκόωντι μετάγων τὰ Ἀθηναίων ἔθη εἰς Τροίαν φησί· λάμπει δ' ἀγυιεὺς βωμὸς ἀτμίζων πυρὶ σμύρνης σταλαγμούς, βαρβάρων εὐοσμίας. Vgl. auch Müller Dor. I, S. 302, wo aber in Anm. 6 die Berufung auf das Demosthenische κνισᾶν ἀγυιὰς irrig ist (Hermann Lehrb. der gottesd. Alterth., §. 31, A. 3). Also zeugt das Bild wohl auch in dieser Beziehung von genauerer Kunde des Alterthums. Damit ist aber gleich eine Unkunde verbunden. Denn wenn auch die Opfer Rauchopfer waren, so ist es doch keinesweges wahrscheinlich, dass der Altar bloss in einer Rauchpfanne bestanden habe. Der Mühe werth ist es auch, die auf nr. 5 dargestellten Gegenstände zu prüfen. Wir haben oben, S. 65, die zweite Person von links als den Koch Sanga mit dem peniculus und die fünfte als den Knutenmeister Simalio mit der Peitsche bezeichnet. Unsere Vertheilung der Personen unter die Namen ist gewiss die richtige. Sie beruht zunächst auf den Worten des Dichters Vs. 4 fl.: Thr. In medium huc agmen cum vecti, Donax: tu, Simalio, in sinistrum cornu: tu, Syrisce, in dexterum; dann auf der Beischrift LORARIus, welche sich nur auf die fünfte Person beziehen kann; endlich auf den weiter unten anzuführenden Worten des Dichters über den Sanga. Demnach kann man den Sanga nur in der zweiten Person suchen und muss das, was in seiner Rechten sichtbar ist und ganz wohl für einen Stein gehalten werden könnte, ein peniculus sein. Auch hier findet man, dass der Maler gerade das dargestellt hat, was von dem Dichter erwähnt wird: den vectis und den peniculus. Syrus hat Nichts in den Händen, wie auch der Dichter bei ihm Nichts ausdrücklich erwähnt. Ein Eigenes ist es mit dem Simalio. Auch über ihn sagt der Dichter kein weiteres Wort. Indessen findet sich jene Beischrift. In Betreff dieser hatte also der Maler genauere Kunde. Diese beruhte aber gewiss auf schriftlicher Tradition, ja man kann von letzterer auch anderswo noch eine Spur nachweisen. In dem Cod. Helmstad. findet man unter den Personen LOCARIS, d. i. lorarius, angegeben, eine Notiz, mit welcher man bis jetzt nicht hat fertig werden können; vgl. Böttiger Opusc., p. 253. So lässt sich dieser Fall sehr wohl mit dem über den Sanga und Simalio Gesagten zusammenstellen. Dass Syrus auf der Bühne ohne irgend ein Geräth gewesen wäre, ist schwer zu glauben. In Betreff seiner fehlte dem Maler genauere schriftliche Tradition. Es ist aber, als hätte er das Unpassende gefühlt und lasse deshalb beide Arme des Sclaven sich mit dem Mäntelchen zu schaffen machen. Gehen wir von diesen, wie wir glauben, für ein allgemeines Urtheil über die Miniaturen nicht ganz unwichtigen Darlegungen zu der genaueren Betrachtung des peniculus über, so finden wir, dass die Erklärer des Terentius diesen Ausdruck meist auf einen blossen Schwamm gedeutet haben; vgl. namentlich Böttiger, a. a. O., p. 256. Aehnlich, aber doch anders, Becker Gallus, II, S. 283, über die Schwämme redend: „Sie wurden an einem bald längeren, bald kürzeren Stabe befestigt und hiessen dann peniculi. Dass unter letzteren Schwämme, nicht aber Bürsten oder Borstwische zu verstehen sind, erhellt unzweideutig aus Stellen, wie Terent. Eun. IV, 7, 7: Thr. Quid, ignave? peniculon' pugnare, qui istum huc portes, cogitas? Sa. Egon'? Imperatoris virtutem noveram et vim militum: sine sanguine hoc non posse fieri; qui abstergerem vulnera." Dass man im Alterthume Schwämme auch an einem Stabe befestigte, könnte immerhin zugegeben werden, auch wenn sich dafür kein Citat wie Martial. XII, 48, beibringen liesse, ebenso, dass ein solches Geräth peniculus geheissen haben kann; aber dass es allein oder auch nur vorzugsweise unter diesem Worte zu verstehen sei, ist eine ganz irrthümliche Annahme. Rein hat zu jenen Becker'schen Worten die aus Paul. Diac., p. 208, gesetzt: peniculi spongiae longae propter similitudinem caudarum appellatae. Die beweisen aber für jene Ansicht Nichts; denn wer wird spongia longa von einem an einen Stiel befestigten Schwamm verstehen? Vielmehr ist, wenn spongia seine eigentliche Bedeutung hat, an einen langen, aber verhältnissmässig sehr dünnen, blossen Schwamm zu denken. Der Ausdruck peniculus bezeichnet zunächst einen mit Haaren oder Borsten versehenen Thierschwanz, wie man ihn zum Abwischen oder Abfegen gebrauchte, oder einen Borstwisch. So in Plaut. Menaechm. I, 1, 1 und II, 3, 40, wo auch nicht der mindeste Grund ist, mit Becker an einen Schwamm zu denken; vgl. auch Festus u. d. W. penem, p. 230: peniculi, quibus calciamenta tergentur, quos e codis extremis faciebant antiqui, qui tergerent ea. Allerdings bediente man sich auch des σπόγγος zum Putzen der Schuhe (Aristoph. Vesp. 600, Athen. VIII, p. 351, a); aber das gehört nicht hieher. Nun frägt es sich, ob schon zur Zeit des klassischen Alterthums der Ausdruck peniculus einen blossen Schwamm zum Abwischen bezeichnet habe. Aus einem spongiarum genus, welches als tenue densumque und als mollissimum bezeichnet wird, wurden penicilli gemacht, und diese spongiae hiessen deshalb selbst penicilli: Plin. N. H. IX, 45, 69, XXXI, 11, 47. Dabei ist indessen zunächst an Malerpinsel zu denken; pinselähnliche Geräthe zum Abwischen wurden wohl für gewöhnlich aus dieser Schwammart nicht gemacht, obgleich sie auch zu anderem Behufe diente, wie denn nach Plinius diese penicilli oculorum tumores levant ex mulso impositi. Hieher gehört wohl die alte Glosse: Peniculum, σπογγεῖον (σπογγίον), σπογγάριον. Eher liesse sich sagen, dass, da der peniculus zum Abwischen diente und die spongia desgleichen, in ungenauerer Redeweise vielleicht der eine Ausdruck für den anderen gebraucht sei. Dahin könnte man geneigt sein die eben erwähnte Erklärung der peniculi als spongiae longae zu ziehen, so dass spongia bei Paulus ganz allgemein ein Geräth zum Abwischen bezeichnete, ohne dass dabei an den Stoff aus Schwamm gedacht würde. Für diesen allgemeinen Gebrauch des Wortes peniculus haben wir aber keine sichere Belegstelle aus einem Classiker. Was den Terentius anbelangt, so liegt es auf der Hand, dass zum Abwischen des Blutes ein Schwamm, und zwar ein solcher, wie wir ihn abgebildet sehen, das Passendste sei; vgl. auch Böttiger, a. a. O., p. 256. Doch kann man sich bei dem Komiker sehr wohl einen an einen Stiel befestigten Schwamm, und ganz besonders das, was zunächst liegt: einen Borstwisch, gefallen lassen. Der Umstand, dass ein solches Geräth allerdings ungefähr, aber keinesweges gerade am besten passt, erhöht vielmehr das Lächerliche. Hienach wird man also etwa urtheilen, dass der Maler den peniculus so auffasste, wie es dem Zwecke, welchen die ausdrücklichen Worte des Dichters angeben, am angemessensten war, wozu er sich vielleicht auch durch sprachliche Verhältnisse nicht unberechtigt glaubte. Wer mit Bezug auf Paulus annehmen wollte, dass Terentius sich unter peniculus einen langen und dünnen Schwamm von der ungefähren Gestalt eines Schwanzes gedacht habe (was uns durchaus nicht wahrscheinlich dünkt), müsste doch zugeben, dass der Maler in dieser Beziehung keinesweges mit dem Dichter übereinstimmt. So viel über diesen Gegenstand. Die lorarii, quos erant jussi, vinciebant aut verberabant (Gell. N. A. X, 3 extr.). So konnte man dem Knutenmeister entweder ein Geräth zum Fesseln oder eins zum Schlagen geben. Dass das letztere für den vorliegenden Fall vollkommen so gut passe als das erstere, liegt auf der Hand. Doch kann bezweifelt werden, ob Simalio auf der Bühne überall mit einer Peitsche aufgetreten sei, da diese für das, was er augenblicklich thun soll, keinesweges eigentlich passt und man doch annehmen muss, dass Thraso ihn so ausgerüstet mitbringe, wie er es sein musste, um bei dem aedes expugnare mitwirken zu können. Freilich ist auch der vectis des Donax so klein und leicht dargestellt, dass ihn dieser bequem mit einer Hand regieren kann. Aber das ist denn doch eine ganz andere Sache. Wenden wir uns nun zu nr. 6! Die Handlung geht hier auf dem Felde vor, wo Menedemus mit dem rastrum arbeitet. Das Feld ist durch lebende Stauden und Sträucher angedeutet. Ausserdem erblickt man neben dem Menedemus auf dem Boden ein Geräth, welches die Dacier für une herse, worunter sie wohl das Lat. traha oder trahea verstand, Cocquelines aber, T. I, p. 182, Anm., für ein aratrum, und T. II, p. 155, Anm., für ein boum jumentum hält, und ein Bund

Getreide oder Stroh, endlich zwei Karste, den einen in der Linken des Menedemus, den anderen in der Rechten des Chremes. Das ersterwähnte Geräth soll ohne Zweifel ein Joch vorstellen. Als le modeste joug employé par le laboureur fasst es auch Mongez in den Mém. de l'Inst. Roy., T. II, Paris 1815, p. 663, der davon auf Pl. 7, nr. 29 eine (gewiss verschönerte) Abbildung mitgetheilt hat (angeblich nach dem Cod. Vatican., von welchem auch Andere berichten, dass er einst nach Paris gebracht sei, während dieses von Champollion ausdrücklich in Abrede gestellt wird). In den Bändern an dem Joche hat man τὴν ταυροδίτιν βύρσαν ὑπαυχενίην des Agathias Scholast. (Anthol. Gr. VI, 41, 2, vgl. auch Ovid. Metam. II, 315) zu erkennen. Von dem Pfluge und dem Bunde Getreide meint Cocquelines, T. I, p. 182, Anm., sie seien unpassend. Das Bund Getreide, welches auch durch die Farbe als reifes bezeichnet wird, fällt neben dem Arbeiten mit dem Karst auf den ersten Blick allerdings auf. Inzwischen braucht man sich nur daran zu erinnern, dass die Dionysia, an welchen die Handlung nach Vs. 110 und Act. IV, Scen. 4, Vs. 11 Statt hat, natürlich die ländlichen, in den Monat Poseideon fielen, also in denselben Monat, in welchem das Tennenfest, die Ἀλῶα, gefeiert wurde ἐπὶ συγκομιδῇ τῶν καρπῶν (Bekker. Anecd. p. 385), und man wird das Vorkommen einer Garbe reifen Getreides auf dem Felde wenigstens für nichts Unnatürliches halten. Nun stehen aber die eben besprochenen Gegenstände jedenfalls in Bezug auf die Worte des Chremes Vs. 15 fll.: Nunquam tam mane egredior, neque tam vesperi domum revortor, quin te in fundo conspicer f o d e r e, aut a r a r e, aut a l i q u i d f e r r e, so dass man wohl zweifeln kann, ob sie auf unserem Bilde in Nachahmung der Bühnenpraxis vorkommen, oder nicht vielmehr von dem Maler nach den Texteswörten dargestellt sind, dessen Deutung des aliquid wir dann in der Garbe vor uns hätten. Da man mehrfach die rastri auf unserem Bilde als besonders wichtig und instructiv betrachtet hat, müssen wir auf dieselben wohl etwas genauer eingehen. Forcellini bemerkt in seinem Lexicon u. d. W. Rastrum, nachdem er eine Anzahl von Schriftstellen aufgeführt hat: Ex his patet, rastrorum usum eundem fere esse, qui bidentis, sarculi, ligonis: nisi quod rastro plures dentes esse videntur: unde quadridentes rastros Cato memorat R. R. 10 et 11. Aliud quoque discrimen esse potest, quod in rastro ferrum in superiore parte nullum fortasse fuit, sed solum in inferiore, idque divisum in dentes: si vera est figura, quam ex MS. Biblioth. Vat. exhibet Nicolaus Fortiguerra initio Heautontim. Terent. Mongez erkennt in den Mém. de l'Inst. Roy., T. III, p. 11, in dem auf Pl. 2, nr. 14, in verschönerter Abbildung wiedergegebenen Geräthe un hoyau fait en fer-à-cheval. Er bemerkt: Les manches de ces hoyaux ont de longueur la moitié de la hauteur des personnages, c'est-à-dire, environ $0^{m},86$ (2 pieds 8 pouces). Les fers sont de la longueur de leurs têtes, c'est-à-dire, d'environ $0^{m},25$ (9 pouces 3 lignes). Ce dessin du Térence manuscrit nous fait connoître avec certitude la forme et les dimensions de l'instrument appelé rastrum ou raster, bidens et bipalium. Es bedarf angesichts unserer Abbildung wohl kaum der Bemerkung, dass an eine vollständige Genauigkeit in der Darstellung durchaus nicht zu denken ist. Dass nun ein Instrument, wie das dargestellte, sehr wohl ein rastrum sein kann, geben wir trotz Forcellini zu; nicht aber, dass man bei dem Worte rastrum allein oder auch nur vorzugsweise an dieses Geräth gedacht habe. Ja selbst das steht sehr in Frage, ob ein solches rastrum hier wirklich passe. Das rastrum lernen wir als ein Instrument mit Zähnen oder Zinken kennen aus den beiden schon bei Forcellini signalisirten Stellen des Cato, aus Varro de Ling. Lat., V, 136, p. 53 Müll.: Rastri, quibus dentatis penitus eradunt terram atque eruunt, a quo rutu rastri dicti, und Isidor. Origg. XX, 14: Rastra aut a radendo terram aut a raritate dentium dicta. Ausserdem wird in den Gloss. Philoxen. rastrum durch δίκελλα erklärt. Sehen wir uns nach dem Zwecke des rastrum um, so finden wir, dass es diente zum penitus eradere terram atque eruere (Varro, a. a. O.), zum fodere (Seneca de Ira, II, 25), zum sarrire (Columella de Re rust. II, 11, 4, wo von ligneis rastris die Rede ist), zum glebas frangere (Vergil. Georg. I, 94), zur occatio (Plin. N. H. IX, 20, 49). So erscheint das rastrum einerseits als ein hackenartiges andererseits als ein mehr harkenartiges Instrument. Auch dann, wenn es mehr hackenartig war, hatte es gewiss nicht immer oder auch nur meist die Gestalt des Geräthes auf unserem Bilde. So passt zu der Stelle des Varro ohne Zweifel besser das Geräth auf der Gemme bei Winckelmann Mon. ined., nr. 34, ein hoyau solide dans la moitié du fer qui tient à la douille, et partagé en deux pointes aiguës dans l'autre moitié, wie es Mongez, a. a. O., p. 10, beschreibt, der selbst bemerkt: c'est proprement la houe fourchue. Desgleichen zu der Stelle Sueton. Neron. 19, wo freilich rastellus steht, welches Wort indessen nichts Anderes als eine kleine Hacke bedeutet: primus rastello humum effodit et corbulae congestam humeris extulit. Ueberall zum fodere. Dieses nun thut gewiss auch der Menedemus des Terentius mit seiner Hacke. Ausserdem wird diese als schwer bezeichnet, wie die rastri öfter (Verg. Georg. I, 164, Ovid. Metam. XI, 36). Die Schwere aber rührte doch auch wohl mit von einer bedeutenderen Masse an Eisen her, als wir bei dem Geräthe auf unserem Miniaturbilde finden. Abgesehen von der Bildung des rastrum zieht der Umstand unsere Aufmerksamkeit auf sich, dass dasselbe in der Doppelzahl erscheint. Das kann befremdlich scheinen. Chremes kann doch den Karst nicht eher aufheben, als bis ihn Menedemus von sich gethan hat. Menedemus aber hält noch einen Karst. Mit zwei Karsten arbeitete man nicht, und, hätte man es gethan, so wäre es doch seltsam, wenn Menedemus nur den einen Karst bei Seite gelegt hätte. Der pluralische Gebrauch des Wortes rastri mag darin begründet sein, dass das Instrument mehr als eine Zinke hatte. Will man dem Maler keinen auffälligen Irrthum unterschieben, so hat man anzunehmen, dass der Karst einer und derselbe sein soll und die Figuren des Chremes und Menedemus sich auf zwei verschiedene Stellen der Scene beziehen. Mit den Worten: non sinam, inquam, in Vs. 39, nimmt Chremes dem Menedemus das rastrum weg, oder Menedemus legt es selbst, durch jene Worte gedrängt, mit oder nach den Worten: at non aequum facis, auf den Boden. In letzterer Weise ist auf dem Gemälde die Stelle gefasst, denn Chremes ist ohne Zweifel so dargestellt, dass angenommen werden muss, er habe den Karst von dem Boden aufgenommen. Nachdem Menedemus darauf mit dem Chremes sich länger unterhalten hat, ladet dieser jenen zu sich ein, Vs. 110. Menedemus sagt ab, Vs. 111. Gleichzeitig mag er, wenigstens nach der Auffassung des Malers, um fortzuarbeiten, den Karst wieder aufgenommen haben, den er schon auf der Schulter hält, während er noch zu dem Chremes spricht, Vs. 113 fll. Es ist übrigens charakteristisch, dass das rastrum in der Hand des Chremes schwerer erscheint als das andere; der Grund liegt in den Worten: hui! tam g r a v e s h o s? — Wir wenden uns jetzt weiter zur Betrachtung der Gesticulation und Haltung der Personen, ihres Costüms, und, insofern es für die genauere Kunde nöthig erscheint, auch ihrer Masken. Die Chironomie ist mit besonderer Vorliebe behandelt. Selbst das Kind auf nr. 3, dessen Darstellung übrigens keinesweges genau ist, macht einen Gestus, wie er wenigstens bei etwas erwachseneren Kindern in einer solchen Situation naturgemäss ist. Die Geberde der Mysis mit den ausgebreiteten Armen passt, wie schon D'Agincourt bemerkte, sehr gut zu den Worten, welche sie spricht. Dieselbe Geberde, welche wir schon oben, Taf. III, nr. 18, bei einem Weibe fanden, wiederholt sich auf den Miniaturen bei Weibern öfter (so bei der Dorias vor Eunuch. Act. IV, Scen. 1 u. 3, der Myrrhina vor Hecyr. IV, 1, der Sophrona vor Phorm. V, 1, vgl. Vs. 5: anus exanimata), kömmt aber nie bei Männern von gleichem Gemüthszustande vor; was gewiss fein und richtig gedacht zu nennen ist. Gut ist auch das halbe Sichabwenden des Mädchens auf nr. 3, indem es sich dagegen sträubt, dem Geheiss des Davus zu folgen, während die Stellung desselben auf nr. 2 an einen der Ohnmacht durch Schrecken (Act. I, Sc. 5, Vs. 16) nahen Zustand erinnert; vgl. auch T. Baden, a. a. O.,

S. 454. An dem Parmeno auf nr. 4 haben wir ein Beispiel der eiligen Geschäftigkeit, in welcher die Sclaven in diesen Miniaturen dargestellt werden, wenn es gilt, den Befehl des Herrn zu vollstrecken, vgl. Baden, S. 450. Nr. 5 anlangend, so ist es interessant, mit der Darstellung des Thraso auf unserem Bilde zusammenzuhalten, was Donatus über diesen sagt: Hic iterum inepti vanitas militis ostenditur, ad amicam tanquam ad hostilem exercitum pergentis, concitato cursu, inclinata chlamyde, trepidi et quatientis caput. Hier hat Westerhovius mit den Venetian. Ausgaben für inclinata lesen wollen: undanti, indem er auf Plaut. Epid. III, 3, 54, verwies: Sed hic quis est, quem hic advenientem conspicor, suam qui undantem chlamydem quassando facit? Wohl ohne Noth, obgleich die Stelle des Plautus allerdings hiehergehört. Beide Male ist an die auf den linken Arm hinabfallende und mit demselben gefasste Chlamys zu denken, wie sie bei Jägern und Kriegern öfters auf Bildwerken gesehen wird; vgl. auch Müller Handb. der Archäol., §. 337, 6. Das quatere caput soll sich wohl auf die ἀλαζονεία (Böttiger Opusc., p. 272, Anm. ***) beziehen. Von dieser Auffassung des Thraso bei dem Donatus sehen wir nun auf dem Bilde so gut wie gar Nichts. Am wahrscheinlichsten bezieht sich die Situation, in welcher er und Sanga dargestellt sind, auf die Worte, Vs. 6 fl.: Thr. — ubi centurio'st Sanga, et manipulus furum? Sa. Eccum adest! Thr. Quid ignave u. s. w. Dass Thraso dabei in der Situation eines tapfer Anrückenden verbleibt, ist recht passend. Ausserdem sind auf diesem Bilde nur noch die vier Figuren zumeist nach rechts zu betrachten. Die Weise, wie Simalio die rechte Hand hält, soll gewiss auf die Furcht dieses Tapfern deuten; er will sich gewissermaassen den Kopf decken. Nicht übel. Man achte darauf, dass sich in dem Texte dafür keine Andeutung findet. Vielleicht stellte der Maler gerade den Simalio so dar, weil er dem Feinde zunächst steht. Wenigstens wäre dieses Motiv nicht unpassend. Der Umstand, dass Gnatho den beiden äussersten Personen den Rücken zukehrt, findet darin Erklärung und Entschuldigung, dass sich die Darstellung auf den ersten Theil des Aktes, vor Vs. 18, bezieht. Da der Gnatho beim Reden sich nicht an den Thraso wendet, ist es wohl das Wahrscheinlichste, anzunehmen, dass er gerade Vs. 12 sprechen soll. Sein Gestus findet sich bei dem Menedemus auf nr. 6 und dem Chremes auf nr. 9 wieder. Er kömmt häufig in den Miniaturen vor und gehört zu den weniger charakterischen. Chremes sagt ohne Zweifel die Worte Vs. 13: Viden' tu, Thais, quam hic rem agit? Das Hinweisen mit dem Zeigefinger passt vortrefflich zu denselben. Von der Thais meint Baden, S. 453 fl., sie mache die Geberde, „mit zusammengezogenen Fingern das Auge auszusperren — zum Spotte — in ihrer Gegenantwort auf Thraso's Grosssprecherei." Nach unserer Ansicht antwortet Thais eben auf jene Worte des Chremes, Vs. 15 fl.: Sane, qui tibi nunc vir videtur esse, hic nebulo magnus est. Ne metuas. Die Worte deuten auf Ruhe und Sorglosigkeit, und damit stimmt die Haltung der Arme und der ganzen Gestalt vollkommen überein. Der eine Arm ist über die Brust hingelegt, der Ellenbogen des andern darauf gestützt. Man hat sich etwa zu denken, dass die Hand dieses Armes kurz vorher in der Gegend des Halses oder am Kinn lag. Um ihre Worte mit einem Gestus zu begleiten, hat sie jene Hand etwas erhoben. Diese unbedeutende Bewegung ist aber auch die einzige, welche sie macht. Sonst hat sie sich durch den Thraso durchaus nicht aus ihrer Ruhe stören lassen. Nicht einmal ihr Gesicht hat sie, trotz der Worte des Chremes, nach der Scene zu ihrer Rechten hingerichtet. Eine genauere Erklärung des ausgestreckten Zeigefingers lässt sich schwerlich geben. Am ähnlichsten, und doch der Bedeutung nach sehr verschieden, sind die Gesten der Sostrata vor Hecyr. Act. II, Scen. 2. Ueber die Beziehung der beiden Figuren auf nr. 5 zu dem Texte ist schon zur Genüge gesprochen. Dass die Haltung des Korpers des Chremes die Anstrengung andeuten soll, welche ihm das Aufheben des rastrum verursacht, ist zu sehr markirt, als dass es nicht von selbst in die Augen spränge. Grosse Schwierigkeiten macht die Zusammenstellung der Figuren auf nr. 6 mit der betreffenden Scene des Phormio. Auf den Anfang der Scene kann sich die Darstellung nicht beziehen, da die advocati, ehe Demipho den Geta anredet und darauf mit dem Phormio in Wortwechsel geräth (Vs. 26 fll.), nach den ausdrücklichen Worten des Dichters nicht so gestellt sein können, wie wir es auf dem Bilde finden. Freilich sehen wir auch keinen genügenden Grund, warum nach diesem Augenblick die advocati ihren Platz hinter oder neben dem Demipho verlassen haben und auf die entgegengesetzte Seite hinübergetreten sein sollten. Nach dem Gebrauche des Theaters kam Demipho mit den advocati durch den Seiteneingang auf die Bühne, welcher den Zuschauern zur rechten Hand lag. Diese vier Personen bleiben in einiger Entfernung von dem Phormio und dem Geta stehen, welche ihnen den Rücken zugekehrt haben. Dann ruft Demipho den Geta. Dieser hört erst auf das zweite Anrufen. Es ist wohl das Wahrscheinlichste, dass Geta sich in Folge der Ermahnung des Phormio, zu antworten, bei den Worten: quis homo est? (Vs. 27), umdreht, und gleich darauf auch Phormio. Unser Bild passt insofern zu dem muthmaasslichen Hergang auf der Bühne, als die advocati zur Rechten des Beschauers stehen Da aber Demipho ganz von demselben getrennt erscheint, mag sich der Maler die Sache so gedacht haben, dass Demipho die advocati verlässt, hinter dem Rücken des Phormio und des Geta, der letzterem zur Rechten steht, herumgeht und, dicht neben dem Geta Platz fassend, diesen bei Namen ruft. Während des nun folgenden Gespräches zwischen dem Demipho und Phormio kann Geta nicht in der Mitte zwischen beiden sprechenden Personen stehen. Man sieht aus dem Texte, dass er zur Seite des Phormio, ganz in der Nähe desselben, gestanden haben muss. Nur einen Augenblick giebt es, in welchem er eine ähnliche Stellung, wie er sie auf dem Bilde hat, gehabt haben kann: denjenigen, wo er, zum Phormio gewandt, die Worte spricht: heus tu! cave (Vs. 51). Die advocati sind stumme Personen; von dem Hegio aber und ganz besonders von dem Cratinus sollte man nach der Weise, wie sie dargestellt sind, glauben, dass sie nicht bloss gesticuliren, wie es sonst auch die stummen Personen thun, sondern auch sprechen, ja letzterer mit der Stimme eines causidicus (Juven. Sat. VI, 439). In der That würden diese Figuren sehr wohl zu der folgenden Scene passen, und zwar zu der Stelle, an welche D'Agincourt gedacht hat, und der darauf folgenden Rede des Cratinus, Vs. 9 fl. Auf dem Bilde vor der folgenden Scene nimmt Cratinus den ersten Platz (zunächst dem Demipho) ein, dann folgt Hegio; hier gesticulirt auch Crito. Einen Grund jener Veränderung in der Stellung vermag ich nicht aufzufinden. Im Gegentheil scheint es ganz passend, anzunehmen, dass, da Demipho (Vs. 7) zuerst den Hegio anredet, dieser ihm auch zunächst gestanden habe, wie wir es auf unserem Bilde sehen. Vielleicht lohnt es sich noch der Mühe, auf die Haltung des Phormio im Gegensatze gegen die des Demipho aufmerksam zu machen. Demipho nimmt sich mit etwas gesenktem Kopfe und kaum gehobenem rechten Arme sehr zahm aus gegen den mit etwas zurückgeworfenem Kopfe und gehobenem, langausgestrecktem Arme dastehenden frechen und ungeschlachten Parasiten, den man sich unwillkührlich mit starker Stimme schreiend denkt. Die Lage der Finger dieses letzteren erscheint auf der D'Agincourt'schen Abbildung nicht ganz so, wie auf den übrigen; doch nähert sie sich derselben sehr. Auf den anderen Abbildungen sehen wir nämlich den Zeigefinger ganz entschieden auf den Daumen gelegt. Derselben Weise der Fingersprache bedienen sich auch Geta und Cratinus, während die Finger des letzteren auf dem Bilde vor der folgenden Scene ganz ähnlich liegen wie auf dem vorliegenden nach der D'Agincourt'schen Zeichnung, welche in diesem Punkte ohne Zweifel genauer ist. Jener Gestus findet sich in den Miniaturen sehr häufig, und zwar durchgängig, wie es scheint, mit einem gewissen Nachdruck gebraucht, ohne dass es jedoch möglich wäre, ihm eine bestimmte Bedeutung anzuweisen. Zur genaueren Kunde der Art und Weise, wie die Rolle des Phormio auf dem Theater gegeben wurde, und nebenbei auch

des Verhältnisses unserer Miniaturen zu den wirklichen Aufführungen kann die Bemerkung des Donatus zu dem Anfange von Act. II, Scen. 2 dienen: Adhuc narratur fabula de Terentio et Ambivio ebriis: qui, acturus hanc fabulam, oscitans temulenter atque aurem minimo inscalpens digitulo (Geberde eines hoffärtigen und wollüstigen Menschen, wie Lindenbrog durch mehrere Stellen dargethan hat), hos Terentio pronuntiavit versus; quibus auditis exclamaverit poëta, se talem, quum scriberet, cogitasse parasitum. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass jene Geberde auch späterhin von dem, welcher die Rolle des Parasiten gab, gemacht wurde; in dem Cod. Vatican. findet man sie aber weder bei dem Bilde vor den betreffenden Worten noch sonstirgendwo. In Betreff des Prologus äussert Baden, a. a. O., S. 447: „Der Künstler hat keine Mühe gespart, um die körperliche Beredsamkeit des Prologs anschaulich zu machen. Hecyra's Prolog tritt bescheiden und furchtsam hervor, anstehend ein wenig, ehe er zu reden anfängt. Gerade mit diesem Anstande will Quintilian, XI, 3, 161., vgl. Cic. de Orat. I, 26, 119, dass der Redner den Eingang machen solle. Phormio's Prolog dagegen steht da, mit abgewendetem Körper die Hand ausstreckend wider den Gegner, den er mit Fingern zeiget. Die drei Finger, der Mittel-, Ring- und der kleine Finger werden vom Daume gedrückt, und der Zeigefinger entfaltet sich; welches, nach demselben Rhetor, bei Vorwürfen und Beschuldigungen gebräuchlich war, XI, 3, 94. Die Augen sind auf den Gegner geheftet, und die Stellung des Kopfs unterstützt die Bewegung der Hand. Die Geberde lässt sich erklären aus dem, was der, mit gegenwärtigem Prologe nahe verwandte, Prolog zu Adelphi sagt: „Was diese gallsüchtigen Tadler weiter vorbringen — Terenz bediene sich der Hilfe gewisser grosser Männer, deren Feder stets für ihn geschäftig sei — ist zwar, in jener Augen beschimpfender Vorwurf, aber" u. s. w. Heautontimorumenos's Prolog weiset mit Fingern sich selber, weil er von sich selbst und zu seinem Vortheile redet. Der des Eunuchus legt die Hand auf die Brust, als derjenige, welcher sich entschuldiget, oder rechtfertiget. Der der Andria endlich ist wie Feuer und Flamme; und, gleichwie seine Rede, so hat auch seine Tracht einen gewissen kriegerischen Anstrich." Beschreibt Baden in dem, was er über den Prologus zu dem Phormio sagt, unser Bild oder nicht? Man muss doch wohl das Letztere annehmen. Daraus möchte ich aber noch nicht schliessen, dass das Bild sich nicht auf den Phormio beziehe. Baden bemerkt freilich ausdrücklich, er sei im Beschreiben dieser Masken den Gemälden selbst gefolgt; allein bei der Ausarbeitung seiner Aufsätze hatte er, wie aus den Citaten hervorgeht, die ed. Mainardi zur Hand. In dieser Ausgabe findet sich aber ein Bild, welches dem des Prologus vor den Adelphi ganz gleicht, auch als das des Prologus zu dem Phormio, und dieses Bild passt, wenn auch keineswegs vollständig, doch besser auf jene Baden'sche Beschreibung als das vorliegende. Inzwischen geht das, was Baden über den Prologus der Hecyra sagt, keineswegs auf dieses Bild, sondern auf dasjenige, welches auch bei Berger als Prologus der Hecyra, bei Cocquelines jedoch als der zum Phormio gegeben wird. Dagegen passen Baden's Worte über den Prologus des Eunuchus zu dem Bilde in der ed. Mainardi und bei Cocquelines, nicht aber zu dem bei Berger. Dies als Beitrag zur Orientirung rücksichtlich der Prologsbilder Was nun unser Bild anbelangt, so ist es gewiss auch in Betreff der Fingerhaltung getreu, da es mit den drei anderen Abbildungen übereinstimmt. Dieser Gestus ist ganz derselbe, den Phaedria auf nr. 4 macht, und passt somit, in Verbindung mit der Haltung des Kopfes, recht wohl zu den Worten, welche D'Agincourt dem Sprecher in den Mund gelegt hat. Derselbe schon oben, S. 50, zu Taf. IX, 10, besprochene Gestus findet sich nebst einer sehr ähnlichen Geberde, über welche Gerhard Archem. und die Hesp., S. 11, gehandelt hat, in den Miniaturen auch sonst häufiger. Ob jedoch der Miniaturmaler gerade an jene Worte gedacht habe, lassen wir dahingestellt. Der abgewandte Körper passt nicht gut dazu. Ueberall ist es sehr häufig ungemein schwierig, die Geberden der Figuren, wenn sie nicht ganz besonders charakteristisch sind, auf bestimmte Worte des Textes zu beziehen. Wie sehr das auch in Betreff der Prologi gilt, kann schon der vorliegende Fall zeigen. Ja ich möchte behaupten, dass die meisten Prologsbilder eben so füglich vor einem anderen Prolog stehen könnten, als da, wo wir sie gerade finden. Auch unter den anderen Figuren giebt es manche, welche den Glauben aufkommen lassen, dass es dem Maler nur darauf angekommen sei, die Figur im Gesticuliren darzustellen. Was D'Agincourt (s. oben, S. 64) über den genau markirten Unterschied in der Darstellung des Sprechenden und Hörenden sagt, nimmt Wunder. Dennoch schlagen auch wir die Behandlung des Geberdenspieles und der Körperhaltung in den Miniaturen besonders hoch an. Sie entspricht im Allgemeinen durchaus dem, was wir über die Römische Komödie in dieser Beziehung aus den Schriftstellern wissen (Grysar, Allg. Schulz., 1832, Abth. II, S. 323 fl.). Aber auch hier findet sich, wenn man das Einzelne genauer betrachtet, Kunde neben Unkunde, Genauigkeit neben Ungenauigkeit, Consequenz neben Willkühr. Dieses oder jenes Hiehergehörende wird noch weiter unten gelegentlich berührt werden; vgl. auch oben, S. 50, zu Taf. VIII, 5. Ueber nr. 10 noch des Weiteren zu handeln, verlohnt sich hier nicht der Mühe. — Indem wir nun zu dem Costüm übergehen, wollen wir zunächst über die Attribute sprechen, die nicht dargestellten aber anderswoher bekannten sowohl als die dargestellten. Es giebt gewisse Attribute, welche man zu dem Costüm im weiteren Sinne des Wortes rechnen kann. Dahin gehört der Krummstab der Greise, namentlich der Hausherren, welcher auf Taf. XI und XII mehrfach gefunden wird. Er kömmt in den Miniaturen nie vor. Allerdings hat der senex Demea vor Adelph. IV, 6, einen Stab. Aber der gehört nicht hieher. Es fällt auf, dass Demea gerade vor dieser Scene und nur vor ihr ein solches Insigne führt. Dieser Umstand hat seinen Grund darin, dass der Greis gleich im Anfang sagt: Defessus sum ambulando. Ausserdem erscheint Crito vor Andr. IV, 6, und V, 4, mit einem Stabe; ohne Zweifel, weil er von der Reise kömmt. Der Maler kennt nur den Wanderstab. Eine sichere Anspielung auf den Stab scheint ihm unverständlich gewesen zu sein, hat wenigstens keine Berücksichtigung gefunden, die in Adelph. V, 2, 6 fl., wo Demipho zu dem Syrus sagt: Non manum abstines, mastigia? An tibi jam mavis cerebrum dispergam hic? Noch auffallender ist es, dass der miles Thraso nie eine Waffe hat. Bei Plautus trägt Pyrgopolinices eine machaera, nach Mil. glor. I, 1, 5; so auch Harpax, Pseudol. IV, 7, 89 (vgl. II, 4, 44); im Rud., II, 2, 9, erwähnt der Dichter chlamydatos cum machaeriis; der miles auf Taf. XI, nr. 2, hat einen Spiess. Aber im Texte des Terentius wird auch nie eine Waffe ausdrücklich erwähnt. Auch den Parasiten waren gewisse Attribute eigen. Poll. IV, 120: *Τοῖς δὲ παρασίτοις πρόςεστι καὶ στλεγγὶς καὶ λήκυθος.* Vgl. Plaut. Stich., I, 3, 76: Ac perjuratiunculas parasiticas, robiginosam strigilem, ampullam rubidam, parasitum inanem, und Pers. I, 3, 43: Cynicum esse gente oportet parasitum probum, ampullam, strigilem, scaphium, soccos, pallium, marsupium habeat. Von den hier genannten Geräthen finden wir aber bei den Parasiten der Miniaturen nie eins. Oder sollte das, was Phormio auf dem Bilde vor Act. V, Scen. 6 der gleichnamigen Komödie bei Berger, nr. CXXXI, in der rechten Hand hält, etwa eine Strigilis sein? Auf den anderen Abbildungen nimmt sich der Gegenstand ganz wie eine Schlange aus. Der Fall ist interessant. Wir wollen gleich sagen, was nach unserer Meinung von der Sache zu halten ist. Der Phormio des Bildes bezieht sich auf Vs. 10 fl.: Get. Vapula. Antiph. Id quidem tibi jam fiet, nisi resistis verbero. Get. Familiariorem oportet esse hunc: minitatur malum. Das Letzte thut eben Phormio, indem er mit der Rechten jenes Geräth gegen den Geta hinhält. Dieses soll also ein Prügelinstrument sein, für welches sich, auch bei der Aehnlichkeit mit einer Schlange oder einem Aale, nach Scheffer De Re vehic., Cap. XIV, leicht eine Analogie und ein Name finden lässt. Der Maler betrachtete die gewöhnlich dem Antipho gegebenen Worte als die des Phormio. In der That können sie diesem schon an sich eben-

sowohl zugetheilt werden als die Worte congredere actutum in Vs. 12. Dazu kömmt, dass derjenige, welcher sie spricht, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Instrument zum Schlagen hat. Ein solches Instrument lässt sich aber bei dem Antipho nicht voraussetzen: selbst die Annahme eines Stabes würde gegen den scenischen Gebrauch verstossen. Dagegen scheint Phormio allerdings einen Stab getragen zu haben. Dieser passt entschieden zu dem Vorhaben, welches er V, 5, 9 fl., angiebt: ego me ire senibus Sunium dicam ad mercatum, ancillulam emtum. Mit diesem Stabe musste Phormio schon in der fünften Scene auftreten, und es ist um so auffallender, dass er ihn auf dem Bilde vor derselben nicht trägt, als sonst der Miniaturmaler Stäbe dieser Art dargestellt hat. So finden wir also bei dem obigen Falle den Miniaturmaler kundig und unkundig zugleich. Die Kunde ward ihm durch die Tradition, durch welche jene Worte in V, 6, 10, dem Phormio zugeschrieben wúrden. Wo die Tradition aufhört, irrt er in der Weise, dass ihm nicht einmal die doch für einen Kundigen nicht eben unklaren Andeutungen im Texte zu dem, was richtig ist, geführt haben. Auch die πορνοβοσκοὶ hatten ein bestimmtes Attribut, und zwar ῥάβδον εὐθεῖαν ἄρεσκος καλεῖται ἡ ῥάβδος (Poll. IV, 120, vgl. Satyrsp., S. 105 fl., Anm.). Mit ihm erscheint der leno Pordalus in Plautus' Persa, nach V, 2, 35: ne tibi hoc scipione malum magnum dem. In den Miniaturen des Terentius sucht man diesen Stab bei den lenones vergeblich. Dagegen sind auf nr. 7 und 8 unserer Tafel Attribute dargestellt, obgleich ihrer im Texte zu den betreffenden Bildern auch nicht die mindeste Erwähnung geschieht. Die advocati sind durch die libelli charakterisirt. Cratinus hat, wie einer, der gerade im Reden begriffen ist, den libellus aufgeschlagen. Auch dem Crito sieht man es an, dass er eine Rolle oder pugillares mit beiden Händen hält. Demnach lässt sich bei dem Hegio wohl ein libellus unter der Chlamys voraussetzen. Das Attribut der libelli passt aber zu unseren advocati durchaus nicht, da es vielmehr den advocati als causidici zugehört (Juvenal. Sat. VII, 107). Die Darstellung der Römischen causidici auf der Bühne kam unter dem Tiberius auf, wie aus einer zuerst im Augustheft des Bullett. dell' Inst. arch. für das Jahr 1840 herausgegebenen, dann von Roulez Extr. du Tom. IX, nr. 4, des Bulletins de l'Acad. roy. de Bruxelles (auch in den Melanges de Philol., d'Hist. et d'Antiq., Fasc. IV, Brux. 1843) besprochenen Inschrift hervorgeht. Die palliata anlangend, ist uns weder eine schriftliche Notiz über die παράκλητοι oder συνήγοροι noch ein Bildwerk bekannt, welches man mit Sicherheit auf sie beziehen könnte. Eine Figur ganz wie die unseres Cratinus sieht man auf der von J. B. Casalius De Trag. et Com. herausgegebenen Kupfertafel in Gronov. Thes. Gr. Antiq., T. VIII, zu p. 1608, und darnach bei B. Balduinus De Calceo antiquo, Lips. 1733, zu p. 148. Aber jene Figur scheint, ebenso wie andere auf derselben Kupfertafel dargestellte, aus den Miniaturen zu Terentius entlehnt zu sein, so wenig sich das auch aus den Worten des Casalius schliessen lässt. Der Prologus auf nr. 8 hält einen Zweig. Ein Zweig findet sich auch in der Hand des Prologus vor den Adelphi; auch dort ohne Andeutung im Text. Hier ist er im Cod. Paris. schon von der Dacier bemerkt und besprochen: Je croirois que comme cette Piece fut joüée à des Jeux funebres, c'estoit une branche de Cyprés; elle luy ressemble parfaitement (?). Ihre Ansicht nimmt Cocquelines, T. II, p. 9 fl., Anm., beifällig auf. Unser Bild wird gar nicht berücksichtigt. Für dasselbe kann jene Erklärung nicht gebraucht werden. Nun sieht freilich der Zweig in der Hand des Prologus vor den Adelphi anders aus als der auf unserem Bilde, auch findet sich bei den übrigen Prologsprechern dieses Insigne nicht; aber nichtsdestoweniger dürfte es kaum zweifelhaft sein, dass es auf eine und dieselbe Weise erklärt werden muss. Paschalius bemerkte, Coron. p. 297: Imitatione oratorum histriones, qui prooemiis recitandis id agebant, ut spectatorum benevolentiam suo gregi conciliarent, fausti ominis gratia coronas ferebant, ostendebantque populo; et inde faustitatem, assensum, plaususque referebant. Er beruft sich deshalb auf Dionys. Halic. lib. 3. Antiq. Hier sucht man aber vergebens nach einer vollwichtigen Belegstelle. Dennoch entbehrt der Zweig keinesweges der Analogien, welche noch unmittelbarer sind als der Kranz der Redner: vgl. Göttling zu Hesiod. Carm., Goth. et Erford. MDCCCXXXI, p. XII fl. Ja, es ist mehr als wahrscheinlich, dass selbst im Texte des Terentius eine, freilich nur dem Kundigen verständliche Anspielung darauf vorkömmt, aber an einer Stelle, welche zu keinem der beiden Bilder in unmittelbarem Bezuge steht, nämlich Hecyr. Prol. II, Vs. 1: Orator ad vos venio ornatu prologi. Bei der grossen Seltenheit, dass Gegenstände dargestellt sind, welche sich nicht ausdrücklich im Text erwähnt finden, lohnt es sich wohl der Mühe, auch die anderen gegentheiligen Fälle etwas genauer ins Auge zu fassen. Auf dem Bilde vor der ersten Scene der Andria tragen die Sclaven, zu denen Simo sagt: Vos istaec intro auferte: abite, der eine Fische und Etwas, das ganz wie ein Zweig aussieht, aber wohl eine Art olus darstellen soll, der andere ein Geflügel und ein Gefäss (die Dacier sagt: l'un porte une bouteille, et l'autre des poissons; sollten die anderen Stücke sich wirklich in den Miniaturen des Cod. Paris. nicht finden?). Diese Gegenstände, die im Texte nur durch das istaec angedeutet sind, passen durchaus. Ausserdem erscheint der Sosia mit einem Löffel. Auch passend; obgleich die Anspielung nicht einmal so direkt ist, wie in dem ersteren Falle: denn im Texte finden sich nur einige Ausdrücke (Vs. 3 u. 4), aus welchen geschlossen werden kann, dass Sosia Koch sei. Dieses nun ebensowohl als die Erklärung des istaec kann der Maler einer Bemerkung eines alten Commentators entnommen haben, wenn er nicht selbst Mann genug war, es aus dem Texte zu schliessen. Wir machen in jener Beziehung darauf aufmerksam, dass die Haltung der beiden Sclaven, welche die Gegenstände für die Küche tragen, auf dem Bilde ganz mit den Worten des Donatus übereinstimmt: Deinde quasi respicientes increpat (Simo) abite. Abite concitatius legendum est, quia et respectantes properat et discernit a Sosia. Dass der Löffel auf der Bühne habituelles Attribut der Köche gewesen sei, möchte ich aus unserem Bilde noch nicht schliessen. Das zweite Beispiel bietet der Zweig oder Strauss in der Hand der meretrix Philotis auf dem Bilde vor Act. I, Scen. 2 der Hecyra. Dass er sehr gut für eine meretrix passe, liegt auf der Hand; vgl. auch Klearchos von Soli bei Athen., XII, p. 553 fl. Nahe steht der Kranz der puella auf dem oben, S. 43, zu Taf. V, nr. 28, und S. 64 erwähnten Bilde des Cod. Paris. Auffallend ist nur, dass er gerade auf dem Bilde vor jener Scene vorkömmt, in welcher doch auch nicht im entferntesten auf ihn hingedeutet wird, während er sich sonst in den Miniaturen nie bei einer meretrix findet, ja nicht einmal bei der Philotis auf dem Bilde vor der vorhergehenden Scene. — Was nun die Gewandung anbelangt, so entspricht dieselbe im Allgemeinen der auf dem Theater bei Aufführungen der comoedia palliata gebräuchlichen durchaus. Wir erblicken die Anaxyriden, den Chiton oder die Tunica mit langen Aermeln — ganz wie auch auf anderen einschlägigen Bildwerken, während wiederum andere die Aermel als zu dem Kleide mit den Hosen gehörend zeigen —, die Chlamys, und das Himation oder Pallium und resp. Palliolum. Nur dem Prologus giebt Baden ein Obergewand, welches nicht in die palliata gehört, a. a. O., S. 446: „Auf den Gemälden, welche die Vatikanische Handschrift des Terenz zieren, erscheint er allenthalben in eine Tunika gekleidet, mit einem Ueberrock, der kürzer und enger, als das Pallium ist, und der aenula am nächsten kommt." Das passt aber keinesweges auf den Prologus unserer Tafel, und, um das gleich hier zu bemerken, noch viel weniger auf die anderen Vorredner der Miniaturen, wenn es erlaubt ist, über dieselben nach den übereinstimmenden Darstellungen in den drei älteren Werken zu urtheilen. Das zu oberst liegende Gewand unseres Prologus wird ein Jeder zunächst für die Chlamys halten. In dem Gewande, welches dann folgt, könnte man allerdings zur Noth die Pänula erkennen (vgl. über diese zu Taf. XII, nr. 10). Dann wird man aber auch zugeben müssen, dass der Phaedria auf nr. 4 unter der Chlamys zunächst eine Pänula trage. Aber weder dieses noch jenes ist glaublich. Vergleicht

man namentlich noch den Chremes auf nr. 6, so wird man zu der Einsicht kommen, dass das scheinbar selbstständige Gewand zunächst unter der Chlamys keinesweges als solches betrachtet werden darf, indem es nur als aus einer Verkennung oder Verzeichnung des, wie auch die anderen Figuren freier Männer zeigen, meist sehr weiten Aermels der Tunica hervorgegangen zu betrachten ist. Ueberall hat Baden ganz falsche Vorstellungen von dem Costüm des Vorredners. Da über dasselbe, soviel mir bekannt, noch von Niemandem zur Genüge gesprochen ist, wird es zweckmässig sein, diesen Gegenstand gleich hier etwas genauer zu betrachten. Höchst absonderlich ist es, wenn Baden rücksichtlich der vermeintlichen Pänula der Terentianischen Vorredner an den Prologus des Plautinischen Amphitruo erinnert, dessen Tracht man gewöhnlich von der Pänula erkläre. Freilich bemerkte schon Westerhovius zu den Worten ornatu prologi am Anfang des zweiten Prologs zu der Hecyra: Multus de ornatu suo est Mercurius Plautinus in prologo Amphitruonis. Aber Mercurius ist ja Mercurius, er spricht auch nicht über seine Tracht als Prologus, sondern über die, welche er im Stücke überhaupt haben werde, und dass die in der Pänula bestehe, ist eine gänzlich aus der Luft gegriffene Annahme. Von den Vorrednern in den Miniaturen hat der unsrige das gewöhnliche Costüm des adolescens, der zu der Andria (und nach Berger auch der zu dem Eunuchus) das des servus — Baden's Urtheil über die Kleidung des ersteren (s. oben, S. 70) ist geradezu unbegreiflich —, die übrigen das des senex, und dazu passen auch die Masken, denn maskirt sind auch die Prologi durchgängig. Suchen wir nun nach Schriftstellerzeugnissen, so bieten sich uns der erste Vers des Prol. II Hecyr. (s. oben, S. 71) und die beiden vorletzten des pseudoplautinischen Prologs zu dem Poenulus zur Vergleichung dar: Ego ibo: ornabor: vos aequo animo noscite. Valete, adeste Ibo: alius fieri nunc volo. Betrachtet man die letztere Stelle ohne vorgefasste Meinung, so wird man aus ihr schliessen wollen, dass der Schauspieler weder in einer eigentlichen Bühnenkleidung, noch mit einer Maske auftrat. Somit wird man auch den Ausdruck ornatus in der ersteren Stelle, die vielleicht nur wenig älter ist (vgl. Ritschl Parerga zu Plautus und Terenz, S. 233), nicht auf eine eigentliche Bühnenkleidung, vielleicht nicht einmal auf die Kleidung, sondern nur auf einen Schmuck anderer Art, z. B. den oben (S. 71) erwähnten Zweig, zu beziehen haben; obgleich es sich wohl von selbst versteht, dass der Vorredner, wenn er auch die Tracht des Lebens hatte, doch festlich angezogen erschien. Sollten nun in Betreff der Prologi später so wesentliche Veränderungen eingetreten sein, wie es der Fall sein müsste, wenn die betreffenden Miniaturbilder in irgendwelchem Bezuge zu wirklichen Aufführungen ständen? Und wie will man jene Verschiedenheit in Betreff der Costümirung erklären? Die anderen Figuren anlangend, so gehört zu den Costümen, welche das meiste Eigenthümliche haben, das des Eunuchus. So ist es denn mehrfach besprochen: vgl. Winckelmann Werke, Bd. III, S. 150, V, S. 7, und Cocquelines, T. I, p. 125, Anm. Es dürfte zweckmässig sein, auch hier Einiges darüber zu sagen, wenn der Eunuchus oder der Chaerea, welcher sein Costüm genommen hat, auch nicht unter den Figuren unserer Tafel vorkömmt. Die Tracht ist ganz die der Orientalen: Phrygische Mütze, Chlamys und Anaxyriden, beide Kleidungsstücke gestreift. Das passt sehr wohl zu der gewöhnlichen Heimath der Eunuchen, als welche bei Cicero, Orator. C. 70, Syrien und Aegypten genannt wird, und stimmt auch mit Eunuch. IV, 4, 16, nach welcher Stelle der Verschnittene varia veste exornatus fuit, wozu Eugraphius bemerkt: Eunuchi veste utebantur versicolore, ut multis coloribus texta fulgerent. Ob nun der Miniaturmaler durch die Streifen an den Kleidern die varia vestis des Theater-Eunuchen genau, d. h. gerade so, wie sie auf der Bühne getragen wurde, wiedergegeben habe, kann allerdings schwerlich ausgemacht werden; aber das ist doch wohl unzweifelhaft, dass der Maler bloss nach jenen Worten des Terentius das ganze Eunuchencostüm nicht so dargestellt haben könnte, wie man es dargestellt findet. Bei den nicht barbarischen Personen der Griechisch-Römischen Komödie ist das vorherrschende Obergewand bekanntlich das Himation oder Pallium. So war es ja auch im gewöhnlichen Leben. Nur auf der Reise trug der, welcher sich zu Hause mit dem Pallium bekleidete, die Chlamys (Plaut. Mercat. V, 2, 70 fl.). Besonders aber war diese die eigentliche Tracht der Reiter (Poll. X, 124), überall der Krieger, dann auch der diesen in Betreff des Berufs nahe stehenden Jäger (Cuper Apoth. Homer., p. 165, Müller Handb. der Arch., §. 337, 6 und 427, 1) und der Attischen Epheben (Poll. X, 164, mit Hemsterhuis' Anm., D'Orville z. Charit., p. 384, Locella z. Xenoph. Ephes., p. 157, und besonders Jacobs Animadv. ad Anthol. Gr., I, 1, p. 24 fl.). Ein solcher ephebus ist Chaerea in dem Eunuchus (vgl. V, 1, 8), annos natus sedecim (IV, 2, 26), im Piraeus custos publice nunc (II, 2, 59). Nun schrieb schon Winckelmann, Werke, Bd. V, S. 67: „In Athen war die Chlamys auch eine Tracht junger Leute, aber derjenigen die vom achtzehnten bis zwanzigsten Jahre die Wachen in der Stadt versehen mussten, und sich also zum Kriege vorbereiteten", und knüpfte daran die Bemerkung: „In den Gemälden des alten Vaticanischen Terentius ist indessen die Chlamys fast allen Jünglingen von freier Geburt als eine allgemeine Tracht derselben gegeben worden." Winckelmann wollte übrigens, wie es scheint, durch diese Bemerkung keinesweges einen Tadel aussprechen. Dem unterliegt aber das in den Miniaturen befolgte Verfahren mit vollem Rechte. Des Pollux Worte (IV, 119): φοινικὶς ἢ μελαμπόρφυρον ἱμάτιον φόρημα νεωτέρων, können dem Maler begreiflicherweise nicht zu Gute kommen, wenn auch unter φοινικὶς die Chlamys zu verstehen sein sollte. Die Beobachtung, welche Winckelmann in Betreff jenes Verfahrens gemacht hat, ist im Allgemeinen richtig und findet sich auch durch die von uns mitgetheilten Bilder bestätigt. So hat Phaedria (von dem Andr. I, 1, 24, ausdrücklich gesagt wird, dass er excessit ex ephebis) auf nr. 4 eine Chlamys, sind auf nr. 7 die beiden advocati, deren Maske jugendlich ist, Hegio und Crito, durch dieses Obergewand von dem älteren Cratinus unterschieden, welcher ein Pallium trägt, hängt endlich auf nr. 8 bei dem Prologus jenes Obergewand gewiss mit dem Umstande zusammen, dass er, wie auch die Maske zeigt, als Jüngling aufgefasst ist. Dagegen ist der adolescens Chremes auf nr. 5 mit einem Pallium angethan. Unmittelbar vor der Scene, welche hier dargestellt ist, wird aber Chremes auch von der Thais mit den Worten angeredet: attolle pallium (Eun IV, 6, 31). Man hat nun gemeint, dass Chremes gerade ein Pallium trage, weil er vom Lande her sei. Das geht auf die ganz verkehrte Ansicht zurück, nach welcher das Pallium pauperum ac rusticorum vestimentum gewesen sein soll (Westerhov. ed. Terent., T. I, p. LXXI), gegen welche Ansicht schon die Herausgeber der Winckelmann'schen Werke, Bd. V, S. 375, Anm. 371, gesprochen haben. Im Gegentheil ist das Pallium die recht eigentlich städtische Tracht, und es lässt sich kaum daran zweifeln, dass auch die adolescentes der palliata regelmässig in demselben aufgetreten sind. In der That erscheinen auch diese adolescentes auf den Miniaturbildern, nach den älteren Abbildungen zu schliessen, mehrfach mit dem Pallium und auf der anderen Seite unser Chremes, dessen Pallium doch ausdrücklich erwähnt wird, auch mit der Chlamys: eine sehr beachtenswerthe Unregelmässigkeit. Dass die milites auch in der palliata mit der Chlamys angethan waren, zeigt mehr als eine Stelle des Plautus: Mil. Act. V, Vs. 30, Pseudol. II, 4, 45, IV, 7, 88, Epid. III, 3, 54 (s. oben, S. 69). Sie heissen mit eigenthümlichem Namen chlamydati: Pseud. IV, 7, 40, Rud. II, 2, 9. In dem Texte des Terentius geschieht dagegen der Chlamys nirgends Erwähnung. Dennoch finden wir sie in den Miniaturen bei dem Thraso regelmässig, und zwar in der gewöhnlichen Weise der Anlegung. Nur auf dem unter nr. 5 mitgetheilten Bilde ist sie keinesweges so ausgeführt, dass man nicht recht wohl annehmen könnte, er habe nur die hochgeschürzte Tunica an. Inzwischen mag er immerhin mit der Chlamys angethan sein sollen (vgl. den Chaerea in Eunuchentracht vor Eun. Act. V, Sc. 2). Dann ist aber die

Weise, wie er sie trägt, keinesweges passend zu nennen. Merkwürdig, dass sie sich gerade hier findet, da wir doch in Betreff dieser Scene noch jetzt die oben, S. 69, mitgetheilte Angabe des Donatus besitzen. Sollte etwa eine falsche Auffassung des Ausdruckes inclinata chlamyde den Missstand verursacht haben? Befremden erregt es ferner, dass nicht auch die Sclaven des Thraso, Simalio, Donax, Syrus, oder doch wenigstens die beiden letzteren, die Chlamys tragen. Cocquelines meint freilich, T. I, p. 146, Anm.: Profecto in castris Servos quoque militum Chlamyde fuisse indutos constans est apud eruditos. Sed quum Syriscus, Donax, Simalio et Sanga urbani Thrasonis servi forent, urbanis eos indutos vestibus cernimus, eaque deferentes instrumenta, vectem scilicet et penulum, quae militibus convenire nemo ullus asseret. Dass aber die Soldatensclaven der Bühne nur dann eine Chlamys getragen hätten, wenn sie als im Lager befindlich gedacht wurden, ist ein Irrthum, welcher schon durch Plaut. Pseudol. Act. II, Scen. 4, und Act. IV, Scen. 7, widerlegt wird. Allerdings stehen damit die eigentlichen Soldatenwaffen in Verbindung. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach hatten die Sclaven des Thraso (mit Ausnahme des Sanga, von dem überall hier nicht die Rede sein kann) auch geeignete Waffen (s. oben, S. 67). Dahin gehört selbst der vectis. Dieser ist allerdings keine gewöhnliche Soldatenwaffe, passt aber für Soldaten, welche aedes expugnare sollen, durchaus. Um gegenüber den zahlreicheren Fällen, in denen die Chlamys mit Unrecht an die Stelle des Pallium gesetzt ist, schliesslich noch einen zu erwähnen, wo das Umgekehrte Statt hat, so bemerken wir, dass der Crito vor Andr. IV, 6, und V, 4, als von der Reise kommend, eine Chlamys tragen müsste, und dass die Nichtzutheilung dieses Gewandes und namentlich auch des Petasus bei einem Maler, der doch derselben Figur beide Male einen Stab in die Hand gab, doppelt auffallend ist. Rücksichtlich des Pallium der männlichen Figuren ist es nur erforderlich, die senes, servi und parasiti, diese aber gesondert zu betrachten. In Betreff der senes ist es bemerkenswerth, dass auf den Miniaturen an ihrem Pallium nie die Franzen sichtbar sind, welche man auf den Bildern anderer Art mehrfach gewahrt. Doch das ist ein Punkt, über welchen man noch leicht hinwegsieht. Sehr grob aber ist der in Betreff des Menedemus auf nr. 6 begangene Fehler. Dieser ist auf dem Lande und mit der Feldarbeit beschäftigt; nichtsdestoweniger ist ihm das Pallium gegeben, welches die senes gewöhnlich tragen, und dieses Pallium ist ihm so angelegt, wie es für einen, der mit beiden Händen saure Arbeit zu thun hat, durchaus nicht passt. Ganz anders erschien Menedemus auf der Bühne nach Varro, welcher de Re rust., II, 11, p. 270 Schneid., von der pellis caprina handelnd, schreibt: cujus usum apud antiquos quoque Graecos fuisse apparet, quod in tragoediis senes ab hac pelle appellantur διφθερίαι et in comoediis qui in rustico opere morantur, ut apud Caecilium in Hypobolimaeo habet adolescens, apud Terentium in Heautontimorumeno senex. Auch Pollux giebt (IV, 119) die διφθέρα den ἄγροικοι der komischen Bühne. Mehr über die Sache bei Böttiger Opusc. lat., p. 225, Anm. *, und Schöne De Person. in Eurip. Bacch. Hab. scen., p. 63 fll. An der Weise, wie das Pallium der senes drapirt ist (welche sich bei allen freien Personen, auch den weiblichen, wiederholt), lässt sich nichts Wesentliches aussetzen. Eine Figur, bei welcher das Obergewand so schlecht angelegt wäre, wie bei dem Chremes auf dem Bilde aus der Mailändischen Handschrift, nr. 9 unserer Tafel, der deshalb auch mit der Linken gesticulirt, kömmt nirgends vor. Das Obergewand, welches auf den Miniaturen den Sclaven gegeben ist, zog schon die Aufmerksamkeit der Dacier auf sich; vgl. auch D'Agincourt, oben, S. 64 (der aber mouchoir de cou und mouchoir = sudarium verwechselt; dass an ein sudarium, über welches auch Poll. VII, 7, 1, zu vergleichen, nicht zu denken sei, ist sicher, wenn wir auch bei Petron., Fragm. Trag. 67 Burm., lesen: sudario —, quod in collo habebat). Im Texte des Terentius wird dieses Obergewand zweimal erwähnt, und zwar mit dem Namen pallium: Phorm. V, 6, 4 und 23. Auch bei Plautus findet sich mehrfach derselbe Name, daneben aber auch das Deminutivum palliolum. Hierauf bezieht sich Donatus de Com. et Trag.: Servi comici amictu exiguo conteguntur, paupertatis antiquae gratia, vel quo expeditiores agant. Auch über die Art, wie der Mantel getragen wurde, giebt es mehrfache Andeutungen bei den beiden Komödiendichtern. An der ersteren Stelle des Phormio sagt Geta: Sed ego nunc mihi cesso, qui non humerum hunc onero pallio, atque hominem propero invenire? Aehnlich ermahnt sich in Plaut. Epid. II, 2, 10, der Sclav Epidicus, indem er sich den Anschein geschäftigen Umherlaufens geben will, mit den Worten: Age nunc jam, orna te, Epidice, et palliolum in collum conjice. So thaten übrigens keinesweges bloss die Sclaven, sondern ein Jeder, der rasch fort wollte; indessen war der Gebrauch doch bei den currentes servi (Eunuch. Prol. 36, Heaut. Prol. 37) der Komödie typisch. In Plaut. Captiv. IV, 1, 11. 12, sagt der Parasit Ergasilus: Nunc cursum capessam ad senem hunc Hegionem — eodem pacto, ut comici servi solent, conjiciam in collum pallium, primo ex me hanc rem ut audiat. Zu diesem Behufe legte man das Pallium zusammen: Ergasilus collecto est pallio, Plaut. Capt. IV, 2, 9. Das so über die Schultern gelegte Pallium kann sehr wohl ἐπωμὶς geheissen haben, vgl. die mehrfach besprochene Stelle des Apollodoros: τὴν ἐπωμίδα πτύξας διπλῆν ἄνωθεν ἐνεκομβωσάμην, für welche schon Küster zu Suidas u. d. W. ἐγκομβώσασθαι aus metrischen Gründen πτύξας vorzog, was auch Meineke Fragm. Com. Gr., Vol. IV, p. 440 fl., aufgenommen hat, obgleich mir wenigstens aus einem Classiker keine Stelle bekannt ist, in der sich die ἐπωμὶς als Sclaven- oder auch nur als Mannskleidung fände, denn Meineke irrt, wenn er auf Poll. IV, 119, verweis't. Ausser jenen Stellen aus den Komikern gehören mehrere Grammatikernotizen hieher, deren bisheriges Verständniss Vieles zu wünschen übrig lässt. Pollux bemerkt, IV, 119: τῇ δὲ τῶν δούλων ἐξωμίδι καὶ ἱματίδιόν τι πρόςκειται λευκόν, ὃ ἐγκόμβωμα λέγεται ἢ ἐπίρρημα, und VII, 67: σύρμα δὲ τραγικόν ἐστι φόρημα ἐπισυρόμενον, ἐπίρρημα δὲ κωμικὸν ταινιῶδες, τὸ μὲν πλάτος κατὰ σπιθαμήν, τὸ δὲ μῆκος κατ᾽ ὀργυιάν (wo auch wohl auf die Zusammenstellung oder vielmehr Gegenüberstellung des σύρμα und des ἐπιρρ. zu achten ist). Ausserdem heisst es bei Pollux, VII, 47: ἡ δ᾽ ἐξωμὶς καὶ περίβλημα ἦν καὶ χιτὼν ἑτερομάσχαλος. Für ἐπίρρημα schlug schon Kuhn zu der ersteren Stelle ἐπίρραμμα vor; auf dieselbe Veränderung verfiel Meineke bei Behandlung der anderen, Fragm. Com. Gr., Vol. IV, p. 683, zu Fr. CCCXXIII. Im Etym. magn., p. 349, 43 fll., lesen wir: Ἐξωμὶς χιτὼν ἅμα καὶ ἱμάτιον· ἦν γὰρ ἑτερομάσχαλος καὶ ἀναβολὴν εἶχεν, ἣν ἀνεδοῦντο κοσύμβην. Für die letzten Worte schrieb Salmasius z. Hist. Aug. Script., Lugd. Batav. 1671, T. II, p. 566: ἀνίδουν τῷ κοσύμβῳ, was man fast allgemein angenommen hat, während es nur eines Komma hinter ἀνεδοῦντο bedarf, so dass κοσύμβην als erklärende Apposition zu ἀναβολὴν gefasst wird. Κοσύμβη (κοσσύμβη) oder κόσυμβος wird ja auch sonst durch ἐγκόμβωμα erklärt; vgl. Hesych. u. d. W., mit den Erkl., T. II, p. 327 Alberti, und die schol. e cod. Urbin. 124 z. Dio Chrysost. Orat. LXXII, §. 1, bei Emper. p. 789 (κοσσύμβην δὲ ἕτεροι λέγουσιν ἐγκόμβωμα ὃ αἱ Κρῆσσαι φοροῦσιν, ὅμοιον ἀσπιδίσκῃ, καὶ περίζωμα Αἰγύπτιον) Weiter heisst es dann: οἱ δὲ νεώτεροι καὶ θοἰμάτιον ἐξωμίδα τὸ μικρὸν καὶ εὐτελές. Darauf kömmt im Etymol. ein neuer Artikel: Ἐξωμὶς χιτὼν ὁμοῦ καὶ ἱμάτιον· τὴν ἑκατέρου γὰρ χρείαν παρεῖχετο, χιτῶνος μέν, ὅτι ἐζώννυτο ἱματίου δέ, ὅτι ἀνεβάλλετο. — ἀνεβάλλετο δέ, θατέρας χειρὸς ὑποστελλομένης, καὶ κάτωθεν πρὸς τοὺς πόδας ὥας τῷ ὤμῳ ἐπανατιθείσης, αὐτὸ μηδὲν ζώνης δεόμενον. Hiezu vergleiche man die Schol. z. Dio Chrysost., a. a. O.: ἡ μὲν ἐξωμὶς χιτὼν ἦν λευκός, ἄγναπτος, ἄσημος, κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων. ἦν δὲ καὶ περίβλημα ἐλέγετο δὲ καὶ χιτὼν ἑτερομάσχαλος διὰ τὸ μὲν (Emper.: μίαν) ἔχειν μασχάλην, ἀφ᾽ ἧς καὶ ἡ χεὶρ εἶχε τὴν ἔξοδον. ἡ γὰρ ἀριστερὰ γυμνὴ ἀπὸ τῶν ὤμων καθότι ῥαφὴν οὐκ εἶχεν τὰ ἐ (κατὰ Cobet., τὰ ἐπὶ Emper.) τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τὸ χιτώνιον, ἀλλὰ περιήγετο κατὰ ταύτην τὸ ὕφασμα ἐνειλημένον (Emper.: ἀνειλημμένον), παρὸ καὶ χειρίδος ἠμοίρει. — Διογενιανὸς δὲ ἐξωμίδα φησίν, ὃ χιτῶνος ὁμοῦ καὶ

ἱματίου παρεῖχε χρείαν· χιτῶνος μὲν διὰ τὸ ζώννυσθαι, ἱματίου δὲ, ὅτι τὸ ἕτερον μέρος ἀνεβάλλετο. Die letzten Worte fast ganz so auch bei Hesych. u. d. W. Ἐξωμίς. Eustath. z. Il., XVIII, 595, p. 1166, 54 (1226, 48, nach Aelius Dionysius): χιτῶνος εἶδος καὶ ἡ ἐξωμίς· ἐξωμὶς γάρ, φησί, χιτὼν ἅμα καὶ ἱμάτιον τὸ αὐτό. Ueber die Exomis, welche hier in Betracht kömmt, ist namentlich Becker zu vergleichen, im Charikl., II, S. 312 fl. Er meint, der Umstand, dass die ἐξωμὶς nicht nur ein χιτὼν sei, sondern auch ein ἱμάτιον oder περίβλημα sein könne, werde gewöhnlich so verstanden, als habe ein und dasselbe Kleidungsstück mittels eines eigenthümlichen Schnitts sowohl die Stelle des Chiton als des Himation vertreten können. Am bestimmtesten sage dies Hesychius, wie es scheine auch Aelius Dionysius (die Stellen aus dem Etym. magn. und den Schol. z. Dio Chrysost. kannte Becker nicht). Gleichwohl könne er sich von der Richtigkeit der Erklärung nicht überzeugen, und gewiss sei es wenigstens, dass Pollux (an der dritten Stelle) es nicht so meine. Der wolle offenbar zwei verschiedene Kleidungsstücke verstanden wissen, die beide den Namen Exomis haben. Das eine sei ein Umwurf, das andere ein Chiton. Und diese Erklärung werde auch durch Kunstdenkmäler unterstützt. Vor allen anderen mache die Sache das Relief im Mus. Pio-Clem., IV, 11, deutlich. Dort sei Hephästos allerdings mit einer Exomis bekleidet, allein diese sei kein Chiton, sondern ein Himation, das nur ganz in der Weise umgeworfen und wenn es gegürtet werde, den Körper wie eine Exomis bekleide. Becker bezeichnet schliesslich als völlig eine solche Exomis beschreibend die Verse aus Plaut. Mil. IV, 4, 43 fll.: Palliolum habeas ferrugineum, nam is colos thalassicu'st, id connexum in humero laevo, expapillato brachio, praecinctus aliqui. Diese nach Plautus einem gubernator zukommende Tracht, finden wir durchaus so wieder an der Statue eines Fischers im Mus. Borbon., Vol. IV, T. LV (Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 881, nr. 2243, B, Panofka Bild. ant. Leb., Taf. XV, nr. 3), vgl. auch Clarac, Pl. 882, nr. 2247, A. Ueberall kommen solche mehr oder weniger nach Art eines Exomis-Chitons drapirte περιβλήματα auf den Bildwerken sehr häufig vor. Von ihnen ist auch in der Schrift über das Satyrsp., S. 167 fll., die Rede. Aber etwas Anderes muss das sein, was in der Schlussbemerkung des ersten Artikels im Etym. magn. als ἐξωμὶς bei den νεώτεροι bezeichnet wird. Hier handelt es sich ohne Zweifel nicht von einem die Stelle des Chiton vertretenden Mäntelchen, sondern von einem Mäntelchen als Obergewand. Woher nun diesem der Name ἐξωμίς? Etwa daher, weil es von der Schulter herabhing? Das hat man wohl angenommen; aber sehr mit Unrecht. Vielmehr muss der Grund, warum dieses Obergewand jenen Namen führte, im Wesentlichen ganz der sein, welcher die gleiche Benennung des χιτὼν ἑτερομάσχαλος verursachte: der Umstand, dass, während das Gewand den Leib oberhalb der Kniee ziemlich vollständig und eng umschloss, doch der rechte Arm mit einem Theile der Brust und der Schulter frei blieb. Die Weise, wie diese Exomis angelegt zu werden pflegte, ist in der Schlussbemerkung des zweiten Artikels aus dem Etym. magn. und, wie es scheint, auch in den Schol. zu Dio Chrysost angegeben (denn hier ist τὸ ὕφασμα doch wohl ein περίβλημα). Nur ist gerade die Art des Umwerfens nicht erwähnt, welche allein den Namen ἐξωμὶς bedingte. Diese Exomis erkennt man namentlich an den Statuen auf Taf. XI, nr. 8—11, und Taf. XII, nr. 5. Freilich ist diese Art das Pallium anzulegen auf den bildlichen Denkmälern bei den Bühnenpersonen eine sehr allgemeine, da man gern den rechten Arm zum Gesticuliren frei hatte und schwerlich auch in älterer Zeit die rechte Hand so regelmässig in dem Gewande trug, wie das bei den Rednern Sitte war. Wenn aber der Name ἐξωμὶς nicht von einem jeden so drapirten Gewande gebräuchlich war, so hatte das seinen guten Grund. Es hing gewiss damit zusammen, dass auch im gewöhnlichen Leben vorzugsweise nur die Sclaven, Arbeiter und dergleichen Leute das Gewand so trugen, und damit, dass, wie auch an den bezeichneten Statuen und anderen in dieselbe Kategorie gehörenden Figuren zu ersehen ist, das Exomis-Himation auch in Bezug auf seine Dimensionen sich von dem ganz ähnlich angelegten Himation andersartiger Figuren unterschied. Begreiflicherweise konnte übrigens das Mäntelchen, auch wenn es nicht ganz so rite, wie an den Statuen, sondern nur ähnlich angelegt war, ἐξωμὶς genannt werden. Diese ἐξωμὶς wurde, wie auch im Etym. magn. angedeutet ist, nie durch ein Bindemittel, sei's nun ein Gürtel oder eine Spange oder ein Knoten, befestigt. Ausserdem aber kennen die Grammatiker noch eine ἐξωμίς, welche ihnen theils als χιτών, theils als ἱμάτιον gilt. Becker hat den guten Leuten, die freilich durch Zusammenstoppelung nicht immer ganz passender Notizen unklar werden, aber, wenn man das Ganze im Auge und genauere Bekanntschaft mit den einschlägigen Bildwerken hat, doch wohl verstanden werden können, in der Person des Hesychius und Aelius Dionysius Unrecht gethan, wenn er ihnen den Gedanken an einen eigenthümlichen Schnitt eines und desselben Kleidungsstückes unterschiebt. Schon die Worte des Hesychius: ἱμάτιον δέ, ὅτι τὸ ἕτερον μέρος ἐβάλλετο (so steht bei ihm für das ἀνεβάλλετο der Anderen), hätten ihn davon abhalten sollen. Die Stelle des Eustathius deutet ausserdem darauf hin, dass Ael. Dionysius sich den χιτὼν als das Hauptkleidungsstück dachte. Es liegt auf der Hand, dass die Grammatiker von nichts Anderem reden als von dem gewöhnlich ἐξωμὶς genannten χιτὼν ἑτερομάσχαλος mit einem daran befestigten ἱμάτιον oder genauer ἱματίδιον, indem sie beide verschiedenen Gewänder wegen des Zusammenhängens als eins betrachten. Ganz deutlich erhellt dieses aus dem Anfange des ersten Artikels im Etym. magn. Hieher gehört dann auch die erste Stelle des Pollux: jenes ἱματίδιον ist nichts Anderes als das hier ἐγκόμβωμα oder ἐπίρραμμα (denn so ist ohne Zweifel zu schreiben) genannte. Ueber dieses ist öfters gesprochen, ohne dass jedoch die Sache aufs Reine gebracht wäre; vgl. Cuper Apotheos Homer., p. 144 fll., namentlich p. 151, Toup Emend. in Suid., Vol. I, p. 156, Wakefield Silv. crit., P. V, p. 156, Gesner Thes. L. L. u. d. W. Encomboma, Böttiger Amalth. III, S. 150, Anm. (dass ἐγκ. „allerdingss einer Ableitung von κόμβος (Knauf, Wulst) nach auch für das zusammengewickelte Mäntelchen des Sclaven und Hirten gebraucht wurde"), Schneider Das Att. Theaterw., S. 168 (ἐπ. „dem Mäntelchen mancher unserer Kirchendiener ähnlich"), Becker Charikl. II, S. 327 (ἐγκ „ein Schurz, vermuthlich um das Kleid bei den Verrichtungen der Sclaven rein zu halten"). Die letzterwähnte Erklärungsweise ist durchaus irrig. Die Ausdrücke ἐγκόμβωμα und ἐπίρραμμα deuten beide auf ein angeheftetes Gewand, natürlich zunächst auf ein Obergewand, welches an dem Untergewande befestigt ist, also, wenn von Sclaven und dergleichen Leuten die Rede ist, an dem χιτὼν ἑτερομάσχαλος Dann können jene Ausdrücke, namentlich der erstere, ἐγκόμβωμα, auch von einem Gewande verstanden werden, dessen einer Theil an einen anderen angeheftet ist. Dieses Anheften bestand in keinem von beiden Fällen in einem Annähen, sondern es geschah durch Spangen, bei dem ἐγκόμβωμα auch durch Schürzung eines Knotens. Vorher aber legte oder drehte man gewöhnlich das Pallium zusammen, so dass es einer ἀσπιδίσκη glich oder das Aussehen hatte, von welchem Pollux an der zweiten Stelle spricht. Man lasse sich durch diese nicht zu der Ansicht verleiten, als sei das ἐπίρραμμα von dem gewöhnlichen Obergewande der Sclaven verschieden gewesen. Mit dem besondern Namen hat es dieselbe Bewandniss wie bei der erst besprochenen Exomis. Diese Namen beziehen sich nur auf besondere Arten der Anlegung eines und desselben Gewandes. Das Anheften oder Zusammenknoten des ἐπίρραμμα und ἐγκόμβωμα geschah zur Erleichterung der Bewegung des Körpers im Allgemeinen und des Gebrauches beider Hände im Besonderen. Wie gut dazu das Zusammenlegen oder Zusammendrehen des Gewandes passt, liegt auf der Hand. Mit dem zusammengeknoteten Enkomboma der Sclaven kann, wenn es nicht über die Achsel, sondern um den Leib gelegt ist, zunächst das περίζωμα oder ζῶμα der Köche zusammengestellt werden (Satyrsp., S. 173); überall gehört es in die Kategorie der Schurze (Satyrsp., S. 169 fll.), wie denn ja die κοσσύμβη auch

als περίζωμα erklärt wird. Die Auffassung der Grammatiker endlich, welche den χιτὼν ἑτερομάσχαλος mit dem darangehefteten ἱματίδιον als ein Stück betrachteten, hat eine gewisse Analogie in dem Ausdruck tunicae palliolatae bei Vopiscus im Bonos., C. 15, welcher von Salmasius richtig von tunicae mit daran geheftetem palliolum verstanden ist; so wenig auch im Uebrigen diese tunicae mit der Sclavenexomis und dem ἱματίδιον daran zusammengestellt werden dürfen. So viel über die Beschaffenheit und verschiedene Drapirung des Sclavenmantels nach Anleitung der Schriftsteller. Betrachten wir nun die Miniaturen, so finden wir zuweilen, aber doch nur selten, die Sclaven ohne das palliolum, wie den Davus auf nr. 3 und den Simalio auf nr. 5; wogegen, wie ich mit Bezug auf Winckelmann Werke, Bd. V, S. 60, erinnere, im Allgemeinen durchaus Nichts einzuwenden ist, da das nicht allein im Leben vorkam, sondern, nach anderen auf Taf. IX, XI, XII und A mitgetheilten Darstellungen zu schliessen, auch auf der Bühne gebräuchlich war. So häufig sich nun in den Miniaturen ein Mantel findet, ebenso regelmässig erscheint er als jenes zusammengelegte oder zusammengedrehte und so sehr schmal aussehende, aber verhältnissmässig lange Stück Zeug, welches wir aus der zweiten Stelle des Pollux und aus den Berichten über die κοσσύμβη kennen. Manchmal ist es vermittelst eines Knotens um den Leib geschürzt, ähnlich wie bei dem Sanga auf nr. 5; andere Male liegt es zusammengeknotet über der Achsel, indem es schärpenartig über Brust und Rücken hinläuft. Als durch Spangen zusammengeheftet oder an den Chiton angeheftet sieht man es nie dargestellt. Wenn es nicht in einer der beiden eben angegebenen Weisen geknotet ist, wird es gehalten, seltener mit beiden Händen zugleich, ganz gewöhnlich mit einer Hand, und zwar mit der linken. Dabei ist es häufiger über den Hals oder beide Achseln gelegt, ähnlich wie bei dem Parmeno auf nr. 4, am allermeisten aber nur über die linke Achsel, wie bei dem Sanga und Donax auf nr. 5 und dem Geta auf nr. 7. Das ist hic humerus in der oben, S. 73, angeführten Stelle aus dem Phormio, und die angegebene Handlung wird in derselben durch humerum onerare pallio bezeichnet. Höchst charakteristisch ist das Bild zu diesen Worten. Wir sehen den Geta sich mit einem über der linken Achsel gefassten und auf dem Rücken liegenden, ganz abnorm wie eine schwere Last dargestellten Gewande schleppen. So hat der Maler die Textesworte missverstanden, von welchen er nur etwa das hunc schriftlich erklärt vorfand, während er doch sonst so oft das, was der Dichter meint, ohne alle Andeutung im Texte unbewusst ganz richtig darstellte: natürlich, indem er ältere Darstellungen der Komödiensclaven benutzte. Selbst den Umstand, dass man das Palliolum in den Miniaturen nie anders drapirt findet als in den oben angegebenen Weisen, dürfte für ein Arbeiten nicht nach wirklichen Darstellungen auf der Bühne, sondern nach einzelnen Musterbildern oder schriftlichen Notizen zeugen. Bildliche Darstellungen von Sclaven mit ähnlicher Drapirung des Palliolum wird man auf den zunächst folgenden Tafeln, namentlich auf Taf. XII, leicht finden, dabei aber auch andere, die in den Miniaturen nicht vorkommen. In Betreff des Pallium der Parasiten lesen wir bei dem Donatus de Trag. et Com.: parasiti cum intortis palliis veniunt. Das intortum pallium fasst Jul. Caes. Scaliger De Com. et Trag., C. IX (Gronov. Thes. Graec. Ant., Vol. VIII, p. 1514), als pallium obvolutum. Er bemerkt dazu: Sane parasitari et adulari Graeca res. — Talem et amictum esse decuit. Man sieht, ihm lagen isti Graeci palliati, capite operto qui ambulant (Plaut. Curcul. II, 3, 9) im Sinne; aber man fühlt auch leicht, dass die Rolle des Parasiten in der palliata unmöglich durch die allgemeine Griechische Weise der Tracht von den übrigen Rollen charakteristisch unterschieden werden konnte. Dazu kömmt das Bedenken, ob auch die Wortdeutung wohl richtig sei. Bei einem zusammengedrehten Mantel denkt man zunächst an ein Enkomboma und an eine der im Obigen beschriebenen Weisen dasselbe anzulegen; vgl. auch Sil. Ital. V, 367: intortos de more adstrictus amictus. Dass die Parasiten öfters so auf die Bühne kamen, ist sehr wahrscheinlich, aber es hat durchaus keine Glaubwürdigkeit, dass jene Tracht den Parasiten im Allgemeinen eigenthümlich gewesen sei. Es ist bekannt, dass bei den Grammatikern häufig das, was in einem einzelnen, bestimmten Falle Statt hatte, als etwas Allgemeingültiges angeführt wird. Ja, was die vorliegende Notiz anbelangt, so könnte man sich versucht fühlen, zu vermuthen, dass sie aus Stellen, wie die oben, S. 73, angeführte, auf den Plautinischen Ergasilus bezügliche, geschöpft seien. Ausserdem wird nach Müller's Handb. der Arch., §. 337, 5, auch von den Parasiten gesagt, dass sie ἀμπισχνοῦνται ἐπ' ἀριστερά Müller verweis't dafür auf Beck zu Aristoph. Av. 1568. Aber bei Beck findet man weder in der Anmerkung zu diesem Verse noch in der zu Vs. 1566 eine Nachricht der Art angegeben. In der letzteren wird auf Artemidor. III, 24, aufmerksam gemacht, der aber Nichts bringt, was nicht schon aus der Stelle des Aristophanes und den Scholien zu derselben bekannt wäre: ἐπαρίστερα περιβεβλῆσθαι, ἢ ὅπως ποτὲ γελοίως καὶ μὴ κοσμίως, πᾶσι πονηρόν. Dennoch ist es wohl möglich, dass der Parasit dann und wann so auftrat: nämlich wenn er als lächerlicher Bursche oder als Spassmacher vorgeführt wurde, vgl. zu Taf. XII, nr. 9. Aus allgemeinen Gründen, denen das Plautinische Cynicum esse gente oportet parasitum probum zu Hülfe kömmt, lässt sich vermuthen, dass der Mantel der Parasiten dem Tribon der λακωνίζοντες und der Kyniker geglichen habe, während wiederum allgemeine Gründe nebst ausdrücklichen Angaben, wie die in Terent. Eunuch. II, 2, 11 (wo Bentley ganz passend nitor vestitus für nitor, vestitus las), dafür sprechen, dass die Parasiten in ganz stutzerhafter Tracht vorgeführt wurden. Schon Athenaeus berichtet (VI, p. 237, b): παρασίτων δ' εἶναί φησι γένη δύο Ἄλεξις ἐν Κυβερνήτῃ (Fr. I in Meineke's Fragm. Com. Gr., Vol. III, p. 433 fl.) διὰ τούτων Δύ' ἐστί, Ναυσίνικε, παρασίτων γένη· ἓν μὲν τὸ κοινὸν καὶ κεκωμῳδημένον, οἱ μέλανες ἡμεῖς. Ν. θάτερον ζητῶ γένος. Α. σατράπας παρασίτους καὶ στρατηγοὺς ἐπιφανεῖς, σεμνοπαράσιτον ἐκ μέσου (?) καλούμενον, ὑποκρινόμενον εὖ τοῖς βίοις, ὀφρῦς ἔχον χιλιοταλάντους ἀνακυλῖόν τ' οὐσίας. Dass es noch mehrere Abarten gegeben habe, unterliegt auch ohne Poll. IV, 148, keinem Zweifel; vgl. auch Grysar De Doriens. Com., p. 252 fll., wo viel Nützliches über die Parasiten beigebracht wird. In die erstere Kategorie gehört der Gnatho im Eunuchus, in die andere der Phormio. Betrachten wir nun die Miniaturen, so finden wir, dass diesen Parasiten allerdings durchgängig ein Pallium gegeben ist, obgleich dieses nie erwähnt wird, aber dasselbe Pallium, welches die senes tragen, und regelmässig so angelegt wie auf nr. 5 und 7, obgleich die Parasiten in Situationen vorkommen, zu welchen diese Drapirung nicht wohl passt, dass endlich in Betreff der Darstellung des Pallium auch nicht der mindeste Unterschied zwischen dem Gnatho und dem Phormio zu gewahren ist. Ausser den Obergewändern zieht auch der Chiton, wenigstens bei einigen der männlichen Rollen, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Im Texte des Terentius ist nirgends eine auf ihn bezügliche Andeutung gegeben. Manches Einzelne, was hieher gehört, ist noch nicht mit hinlänglicher Genauigkeit ermittelt, ja selbst über den Umstand nicht einmal gesprochen, ob alle männlichen Personen nothwendig einen Chiton anhaben mussten, oder nicht (Letzteres natürlich unter der sich von selbst verstehenden Voraussetzung, dass ihnen doch die enganliegenden Anaxyriden nicht fehlten). Man könnte glauben, dass, wie es im Leben μονοχίτωνες und ἀχίτωνες gab (Becker Charikl., II, S. 318 fl.), so dieselben unter den geeigneten Umständen auch auf der komischen Bühne vorkamen. Schauspieler ohne Himation sehen wir nun auch auf den Monumenten öfters, aber Schauspielerbilder ohne Chiton, welche man der späteren Komödie zuweisen könnte, sind mir wenigstens nicht bekannt, während wir doch einige solcher Bilder aus der älteren Komödie besitzen; wie denn deren zwei auf unserer Taf. A, nr. 25 und 33, mitgetheilt sind, die zahlreicheren Fälle, in welchen der Chiton durch ein Somation vertreten wird, gar nicht einmal in Anschlag zu bringen. Es hängt das genau mit dem Umstande zusammen, dass die spätere Komödie es durchaus vermied, den

Phallus zu zeigen, aber den bloss zur Bedeckung der Schaam dienenden Schurz nicht kannte. Warum lässt Plautus im Miles den Pleusides sich das palliolum ferrugineum gerade als Chiton anlegen, da dasselbe auch als palliolum oder anders drapirt dem Seemanne zustand, wie Bildwerke zeigen? Mithin darf auch die oben, S. 70, angeführte Stelle aus dem Plautinischen Persa wohl nicht so gefasst werden, als seien Parasiten von dem dort bezeichneten Schlage auf der Bühne ohne Tunica erschienen, und wird man es gewiss dem Miniaturmaler nicht zum Vorwurfe machen, dass er den Phormio mit einer Tunica dargestellt hat. Ob indessen gerade die Weise, in welcher dieses geschehen ist, passend sei, kann in Zweifel gezogen werden. Durchaus richtig ist die Tunica des Thraso behandelt, da sie hochgeschürzt (Quintilian. XI, 3) und als tunica manuleata (Plaut. Pseud. II, 4, 48) erscheint. Wenn nun auch auf den letzteren Umstand nicht viel zu geben ist, da die Miniaturen nur Chitonen mit langen Aermeln zeigen, so ist es doch in Betreff des ersteren bemerkenswerth, dass er sich durchgängig findet. Anders verhält es sich mit dem Chiton der Sclaven, wie schon die von uns mitgetheilten Bilder nr. 3, 4, 5 u. 7 zeigen können. Er ist bald kurz, bald reicht er, obgleich gegürtet, sehr tief hinab. Nach einem Grunde für diese verschiedene Darstellungsweise wird man vergebens suchen. Sie beruht auf blosser Fahrlässigkeit. Zu derselben Gattung gehört der Chiton, über welchen in Heliodor. Aethiop. III, 1, die Rede ist: ἡγεῖτο μὲν ἑκατόμβη τῶν τελουμένων, ἀνδρῶν ἀγροικοτέρων βίον τε καὶ στολὴν ἐφελκομένων. τὸ μὲν ζῶσμα ἑκάστῳ χιτῶνα λευκὸν εἰς ἀγκύλην ἀνέστελλε, χεὶρ δὲ ἡ δεξιὰ σὺν ὤμῳ καὶ μαζῷ παραγυμνουμένη πέλεκυν δίστομον ἐπεκράδαινεν Dieser Chiton ging also, wenn er nicht gegürtet war, tiefer als bis zur Kniekehle hinab. Er erinnert durchaus an den Chiton der Figur auf Taf. XI, nr. 7, welche aber nach unserer Ansicht keine Bühnenperson ist. Die scenischen Bildwerke zeigen den χιτὼν δουλικὸς oder ἐργατικὸς meist auch gegürtet; aber die Gürtung sieht nicht so aus, als habe sie den Zweck, das Gewand aufzuschürzen, und in den wenigen Fällen, wo kein Gürtel wahrzunehmen ist, erscheint es doch keinesweges länger als dann, wenn es einen Gürtel hat. In Betreff des Umstandes, dass der Sclavenchiton in den Miniaturen nie so dargestellt ist, dass er den rechten Arm nebst Schulter und Brust freilässt, kann man sich um so eher beruhigen, als das auch auf anderen scenischen Bildwerken fast nie vorkömmt (ein Beispiel, von einer Gemme, erwähnt Gerhard Neapels ant. Bildw., S. 400). Ja einige Male (z. B. vor Andr. Act. I, Scen. 3, und Act. V, Scen. 2, hier bei dem Dromo) findet sich, wenigstens auf den Abbildungen bei Cocquelines, sogar eine Einzelnheit, wie sie selbst bei sorgfältiger ausgeführten Bildern nicht angegeben zu werden pflegen: man sieht nämlich die Tunica des Sclaven vom Hals herab geschlitzt und dann zugeknöpft, was, wenn es sicher steht, Beachtung verdient; vgl. zu Taf. XII, nr. 10. Nirgends gewahrt man auf den Miniaturen des Cod. Vatican. ein so falsches Sclavencostüm wie bei dem Syrus auf dem Bilde nr. 9 aus dem Cod. Ambrosian. Ohne hier von dem palliolum zu sprechen, welches in einer sonderbaren Weise bloss mit der Rechten getragen zu werden scheint, so fällt es auf, dass der Sclav mit zwei Tuniken bekleidet ist, einer langen tunica interior und einer kürzeren, in der Mitte des Leibes gegürteten t. exterior. Was nun schliesslich die weibliche Kleidung anbelangt, so bieten unsere Miniaturen weibliche Figuren in den Rollen, welche in der comoedia palliata am meisten vorkamen, denen der ancilla und der meretrix. Die Sclavinnen werden in den Versen bei Plutarch. de sera Num. Vind., C. 12, beschrieben als ἀναμπέχονοι, γυμνοῖς ποσὶν, νόσφι κρηδέμνοιο. Aehnlich erschienen sie auf der Bühne; vgl. Juvenal. Sat. III, 94 fl.: An melior, quum Thaida sustinet, aut quum uxorem comoedus agit vel Dorida nullo cultam palliolo? (wo Heinrich die Doris mit Unrecht als ein Mädchen von der nämlichen Klasse wie Thais betrachtet) und Poll. IV, 154: ἡ δὲ ἄβρα περίκουρος θεραπαινίδιόν ἐστι περικεκαρμένον, χιτῶνι μόνῳ ὑπεζωσμένῳ λευκῷ χρώμενον. τὸ δὲ παράψηστον θεραπαινίδιον διακέκριται τὰς τρίχας, ὑπόσιμον δ' ἐστὶ καὶ δουλεύει ἑταίραις, ὑπεζωσμένον χιτῶνα κοκκοβαφῆ. Doch trägt die geputzte Hetärensclavin bei Plautus (Truc. II, 2, 16) ausserhalb des Hauses eine pallula. Dass die meretrices in der Regel mit einem ἐπίβλημα auftraten, ist unzweifelhaft. Häufig mag dasselbe ein kleineres und leichteres Stück gewesen sein, wie im Leben (pallula, Plaut. Trucul. I, 1, 32, II, 6, 55; βαπτὸν τριβώνιον μιᾶς τινος τῶν ἑταιρῶν, Dio Chrysost. IV, 96, p. 85 Emper.). Anders in Plaut. Cist. I, 1, nach Vs. 117. Ueber die Art den Chiton zu tragen hören wir in Betreff der Thais des Menander durch Varro bei Nonius u. d. W. dimittere und tunica (p. 196 und 367 ed. Gerlach. et Roth.), sie habe tunicam dimissam ad talos. Meineke glaubt (Fr. Com. Gr., IV, p. 131), tunica ad talos demissa contra morem meretricium Menandri Thaidem in scenam prodiisse, meretricibus succinctiore veste utentibus. Woher schliesst Meineke das? Offenbar aus Nonius, p. 370: Meretrices apud veteres subcinctiore veste utebantur. Afranius Excepto: meretrix cum veste longa? peregrino in loco solent tutandi causa sese sumere. Aber hier ist ja von der togata und von Römischem Brauche die Rede. Die tunica talaris der Thais pretiosa Menandri wird als ein Zeichen von Luxus und Ueppigkeit zu fassen sein. Es liegt auf der Hand, dass, wie im Leben, so auch auf der Bühne die Griechischen Hetären verschieden drapirt sein konnten. Aber auch ohne jene Notiz des Varro würde anzunehmen sein, dass eine Hetäre, welche sich Sclavinnen hält, wie die Thais bei Terentius, sich auch durch die Art den Chiton zu tragen von diesen unterschieden habe. Nicht ohne guten Grund gab der Maler der Mysis das shawlähnlich übergeworfene Gewand, welches wir auf nr. 3 an ihr sehen, anstatt eines den Körper vollständiger umschliessenden Pallium. Einige Male ist bei den Sclavinnen der Umwurf ganz weggelassen, wie auf nr. 2. Dagegen hat die meretrix immer ein Pallium wie das der Thais auf nr. 5. Ueber eine eigenthümliche Darstellung des Gürtels — wenn es überall der Gürtel ist — vgl. Winckelmann Werke, Bd. V, S. 21 fl. Aber diesen wenigen Spuren von Nachdenken oder Kunde oder Consequenz stellen sich zahlreichere gegenüber, die in jeder von diesen drei Beziehungen das Gegentheil beurkunden. In Betreff der Tracht der weiblichen Personen findet man im Allgemeinen eine Confusion, wie sie sich bei den männlichen nicht in dem Grade zeigt. — Ueber die Kopftracht der Weiber wagen wir bei der Mangelhaftigkeit der Abbildungen, auf welchen Etwas der Art zum Vorschein kömmt, nicht zu urtheilen; über die der Männer ist schon im Obigen gelegentlich Einiges bemerkt. Vor Allem geht uns die des Thraso auf nr. 6 an, welche sich in jeder Abbildung desselben wiederholt. Seltsam Böttiger Opusc., p. 273 fl.: Haud inepte qui primum hanc personam militis effinxerat, cum galea cristata, veteris Comoediae ornamentum, in nova locum non haberet, caesariem vel galericulum apposuit, levissimo capitis nutu volubilem, et sic partes implevit comoediae, quae amat τὸ παρατραγῳδεῖν Illustratur hoc iconibus Codicis Vaticani, in quibus militis personam capillamento prolixo, longius super caput eminente, statim agnoscas. Schon Cocquelines hatte (T. I, p. 116, Anm.) richtiger peculiare capitis tegumentum erkannt. Er äusserte über dasselbe: turritum dicerem eo prorsus modo, quo Cybeles Deae caput turritum dici solet, et ipsa etiam turrigera: licet diversae admodum vocis hujus caussae in Thrasone dignoscantur. Si quod ego sentio, proferre licet, turres huic tegumento aptatas censeo, quod Thraso maximus esset sui jactator —. Milites vero, qui hujus sunt ingenii, facili negocio, eversas a se hostium Turres, superatas civitates, deletum exercitum praedicant, quamvis ignavi sint, ac tardi —. Die Abbildungen bei Cocquelines zeigen die Kopfbedeckung allerdings in ähnlicher Weise, wie man zuweilen die Thurmkrone der Cybele oder Rhea dargestellt findet, und in sofern kann sich seine Erklärung hören lassen, bei welcher übrigens angenommen werden müsste, dass, wenn sie auch die Absicht des Miniaturmalers träfe, dieser doch nicht die wahre Kopftracht, mit welcher der miles auf der Bühne erschien, wiedergegeben hätte. Denn darüber kann kein Zweifel obwalten,

dass Thraso mit dem Petasus auftrat, der regelmässigen Kopfbedeckung der milites in der comoedia palliata (Plaut. Pseud. II, 4, 45, IV, 7, 90), welche sicherlich auf Taf. XI, nr. 2, und wohl auch auf unserem Bilde dargestellt sein soll, obgleich die vorliegende Kopfbedeckung fast noch eher pileus als petasus genannt werden kann. — Die Fusstracht in der Komödie anlangend, so dürfen wir hier die Stellen Griechischer Schriftsteller bei Schneider Das Att. Theaterw., Anm. 173, namentlich auf S. 162 fll., und in der Pariser Ausgabe des Thesaurus von H. Stephanus, u. d. W. Ἐμβὰς und Ἐμβάτης, als bekannt voraussetzen; ebenso, dass, wie bei Griechen ἐμβάδες und ἐμβάται oder ἔμβατα, so bei den Lateinern socci und cothurni oder cothurni und socci einander gegenübergestellt werden (Casalius de Trag. et Com. Cap. II, im Gronov. Thes. Graec Antiq., Vol. VIII, p. 1607 fl., Forcellini Lex., u. d. W. Soccus). Lässt sich aus den Stellen der Alten mehr schliessen als dass bei der Fusstracht in der Komödie niedrige Sohlen gebräuchlich waren? Folgt namentlich, dass die Fussbekleidung stets eine auch den oberen Theil des Fusses vollständig umschliessende Art Socken oder Schuhe gewesen sei? Man hat Letzteres aus den Ausdrücken ἐμβὰς und soccus entnehmen wollen. Die als Fussbekleidung des gewöhnlichen Lebens nicht selten erwähnten ἐμβάδες waren allerdings wirkliche Schuhe (Becker Charikl., II, S. 371 fl.). Will man aber darauf Etwas geben, so darf man nur an männliche Rollen in der Komödie denken, denn diese ἐμβάδες sind nur männliche Tracht. Von dem soccus wissen wir, dass er als zu dem Pallium gehörende Griechische Fusstracht betrachtet wurde. Somit passt er in die palliata. Aber dasselbe gilt auch von der crepida Muss man nicht erwarten, dass diese Fussbekleidung auch in der Griechischen und Griechisch-Römischen Komödie vorgekommen sei? Und wie steht es mit dem Gebrauche des Wortes soccus? Sollte es wohl ausschliesslich nur so Etwas, wie unsere Socken oder Schuhe im engeren Sinne, bezeichnen. nicht auch eine weitere Bedeutung haben, z. B. für die bei Plautus und Terentius nie erwähnte crepida stehen, zumal da unter den κρηπῖδες auch eine Fusstracht verstanden werden kann, welche die obere Seite des Fusses, wenigstens zum Theil, bedeckte? Bei den im Eunuchus, II, I, 72, erwähnten socci des Menedemus, welche ihm die Sclaven detrahunt, denkt man wohl zunächst an Schuhe oder kurze Stiefel. Aus Plaut. Pers. I, 3, 44, darf man wohl schliessen, dass auch die Parasiten mit dem soccus auftraten. Man fühlt sich gedrungen, diesen soccus mit der krepidenähnlichen baxea der Philosophen (Appul. Metam. XI) zusammenzustellen, wobei Nichts hindert, eine den oberen Theil des Fusses bedeckende Fussbekleidung anzunehmen (Balduin. de Calceo, p. 129 fl.). Bekanntlich gelten die κρηπῖδες recht eigentlich als φόρημα στρατιωτικὸν (Poll VII, 85, vgl. auch Becker Charikl., II, S. 371, und Theocr. XV, 6, mit den Erkl.). Bei Plautus tragen aber die Soldaten soccos (Trinumm. III, 2, 94, Pseudol. IV, 7, 91). Man wird sich vergebens abmühen, aus den so spärlichen Andeutungen bei den alten Dramatikern die gehörige Einsicht in die Sache zu gewinnen. Da müssen denn die genaueren Bildwerke auf Taf. X, XI, XII, und anderswo, den Ausschlag geben. Hier sehen wir meist Schuhe und Halbschuhe (d. h. solche Schuhe, welche den Fuss nur zum Theil bedecken) dargestellt. Die Halbschuhe lassen regelmässig den vorderen Theil des Fusses mit den Zehen bloss. Sollte man sie, den Schuhen als ἐμβάδες gegenüber, als κρηπῖδες bezeichnen können? Nach Becker (Charikl., II, S. 371) wäre freilich die κρηπὶς eine Art Halbschuh gewesen, „der nur den vorderen Theil des Fusses oberhalb bedeckte und hinten mit Riemen befestigt wurde." So eine Fussbekleidung findet sich auf den scenischen Monumenten nie. Dagegen kommen an einigen Figuren (unter denen namentlich eine anderswo herauszugebende Terracottastatue des Mus. Borbon. hervorzuheben ist, welche wahrscheinlich eine Hetäre darstellt) blosse Sohlen mit Riemen vor. Die mit Riemen versehene, durchweg gleiche Fussbekleidung in den Miniaturen des Cod. Vatic. (von der sich die im Cod. Ambros unterscheidet, welche letztere man für kurze Stiefel halten kann, die auch sonst, aber nur selten, erkannt werden) hat am meisten Aehnlichkeit mit der des Schauspielers auf Taf. IV, nr. 11. Ob man auf sie den Namen ῥᾴδια (Poll. VII, 91, Winckelmann Werke, Bd. V, S. 43, Becker Charikl., II, S. 369) anwenden kann, steht dahin. So viel ist sicher, dass man sich unter den Riemen Socken oder Strümpfe (Balduin. de Calceo p. 153, Becker Charikl. II, S. 377) zu denken hat, wie auch auf Taf. IX, nr. 10. Nach den D'Agincourt'schen Zeichnungen scheint es, als ob diese Fussbekleidung nur den männlichen Personen gegeben wäre und die weiblichen Schuhe ohne Bänder trügen, womit übrigens die anderen Abbildungen nicht übereinstimmen. — So viel über das Costüm. Es bliebe jetzt noch über, die Behandlung der Statur und des Gesichts oder vielmehr der Maske genauer in's Auge zu fassen. Wir wollen und können uns in diesen Beziehungen mit ein paar hingeworfenen Bemerkungen begnügen. Grysar schreibt De Doriens Com., p. 261 fl.: Faciunt denique picturae illae antiquae, quibus personae aliquot Plautinae sunt adumbratae, ut parasitos scaenicos tum ingentem corporis pinguedinem tum eximiam maciem prae se tulisse existimem. Ich wüsste nicht, welche Malereien er anders gemeint haben könnte, als die unsrigen. Auf diese passt aber seine Beobachtung durchaus nicht, wie sie denn in dieser Hinsicht überall so gut wie gar Nichts leisten. Phormio hat auf nr. 7 eine Glatze. In Auson. Epist. XXII, 9 fll , heisst ein Mann: canus, comosus, hispidus, trux, attubus, Terentianus Phormio, horrens capillis ut marinus asperis echinns. Bei dem Terentius selbst wird der Phormio als adolescens bezeichnet (II, 3, 31), wobei darauf zu achten ist, dass das durch einen senex geschieht, obgleich auch bei Pollux die Parasitenmasken unter denen der νεανίσκοι aufgeführt werden. Ueber das gewöhnliche Alter der Parasiten (30 Jahr) Geppert Die Menächmen des Plautus, S. XII fl. Oben, S. 75, haben wir als eine Classe der Parasiten die μέλανες kennen gelernt. Vgl. auch Poll. IV, 148: κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς. Es ist schon angedeutet, dass gerade Phormio in diese Classe gehört. Nun frägt sich, wie der Ausdruck μέλανες zu verstehen sei. Schweighäuser zu Athen, Vol. III, p 391, bezog ihn auf die Farbe der Kleidung, und mit ihm Grysar De Doriens. Com., p. 261, und Meineke Fr. Com. Gr., Vol. III, p. 431. Das ist aber irrig. Vielmehr ist bei Pollux gewiss nicht an die Kleidung zu denken, sondern an die Farbe des Gesichts. Der wichtigste Grund für dieses Colorit ist bei dem Grammatiker selbst angedeutet; vgl. Geppert, a. a. O., S. XIII, und Müller Handb. der Arch., § 333. Ebenso bei Alexis, wenigstens zunächst; möglich jedoch, dass hier auch die Farbe der Kleidung mitverstanden wird. Ja, man fühlt sich gedrungen zu fragen, ob sich τὸ μέλαν nicht auch auf die Haare erstreckt habe; vgl. Poll. IV, 135: ὁ μὲν πάγχρηστος πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων ἀγένειος, εὔχρως, μελαινόμενος· δασεῖαι καὶ μέλαιναι αἱ τρίχες, und IV, 147: τῷ δ' ἐπισείστῳ στρατιώτῃ ὄντι καὶ ἀλαζόνι, καὶ τὴν χροιὰν μέλανι καὶ τὴν κόμην, ἐπισείονται αἱ τρίχες, ὥσπερ καὶ τῷ δευτέρῳ ἐπισείστῳ, ἁπαλωτέρῳ ὄντι καὶ ξανθῷ τὴν κόμην. So Manches sich nun von einem allgemeineren Standpunkte aus auch sonst noch für diese Ansicht sagen liesse, ebenso wenig wird sie durch einige bisher nicht beachtete Angaben begünstigt, welche um so schwerer wiegen, als sie sich direkt auf Theater-Parasiten beziehen. Pollux fährt in dem Paragraphen über die Parasitenmasken (IV, 148) nach den oben mitgetheilten Worten fort: τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατίαγε τὰ ὦτα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερως τὰς ὀφρῦς, ὁ δὲ εἰκονικὸς ἔχει μὲν ἐνεσπαρμένας τὰς πολιὰς καὶ ἀποξυρᾶται τὸ γένειον, εὐπάρυφος δ' ἐστὶ καὶ ξένος. Man achte in den Worten über den εἰκονικὸς auf den Artikel vor πολιάς. Dieser ist doch wohl so zu fassen, dass, während der κόλαξ und der παράσιτος κατ' ἐξοχὴν (um mit Alexis zu reden: τὸ κοινὸν καὶ κεκωμῳδημένον παρασίτων γένος) ganz graue Haare hatten, die Maske des εἰκονικὸς nur einzelne graue Haare zeigte. Diese Auffassung der Stelle des Pollux gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man die des Ausonius betrachtet, so wie sie ihrerseits der überall zu-

nächst liegenden Ansicht das Wort redet, dass in der Stelle des Lateiners das Epitheton canus, wie alle übrigen, sich auch auf den Terentianus Phormio beziehe. Auch das gewöhnliche Lebensalter der Parasiten steht nicht entgegen. Parasiten, die vor Alter grau sind, passen allerdings ebenso wenig auf die Bühne als für das Leben (Alexis bei Athen., VI, p. 255, b = Meineke Fr. Com. Gr., Vol. III, p. 502, Alciphr. Epist. III, 49). Aber die grauen Haare des Bühnenparasiten haben ihren Grund auch nur in der Lebensweise dieser Menschen; was auch daraus hervorgeht, dass sie, nach Ausonius zu schliessen, straff und stark waren, wie es mehr als den Greisen den adolescentes, und namentlich solchen adolescentes, wie Phormio und die παράσιτοι μέλανες überhaupt, zukömmt. Bei einem Manne dieses Schlages liesse sich recht wohl auch der Anfang einer Glatze denken. Aber wer wird im Ernste behaupten wollen, dass der Miniaturmaler, dessen Genauigkeit in der Darstellung der Maske des Phormio nun gehörig gewürdigt werden kann, an dieser eine Glatze habe andeuten wollen? Gewiss ebenso wenig, als an der Maske des Cratinus auf demselben Bilde oder an der des Simalio auf nr. 5. Ueberall muss man von vornherein auf Hervorhebung der charakteristischen Einzelnheiten bei den Masken verzichten, namentlich was die Gesichter anbelangt: ein Umstand, über den man billig urtheilen wird, wenn man bedenkt, dass gerade in dieser Beziehung die meisten unzweifelhaft antiken Monumente zu wünschen übrig lassen. Rücksichtlich des Cratinus ist es ein förmliches Räthsel, was den Maler bewogen habe, gerade ihn als älteren Mann seinen beiden Collegen gegenüberzustellen. Sollte es der Umstand sein, dass Hegio, von dem Demipho zur Abgabe eines Urtheils aufgefordert, sich mit derselben Aufforderung an den Cratinus wendet und dieser dann von den drei advocati zuerst seine Meinung sagt (Phorm. II, 4 (3), 6 fll.; s. oben, S. 65, zu nr. 7). Dagegen liesse sich freilich leicht die Frage setzen, ob es, wenn Cratinus durch reiferes Alter urtheilsfähiger schien, passend war, dass sich Demipho zuerst an den Hegio wandte. Während der Maler die Maske der Parasiten ähnlich wie die der senes und der servi dargestellt hat, hat er dem miles Thraso ein Gesicht wie das des adulescens Phaedria und anderer jüngeren Personen gegeben. Und doch standen sich Phormio und Thraso in Betreff des Aussehens des Gesichtes ohne Zweifel bedeutend näher als Phormio und einer der senes oder Thraso und einer der schlechthin so genannten adulescentes. Denn dass die Maske des Thraso die des δεύτερος ἐπίσειστος bei Pollux, IV, 147 (s. oben, S. 77), gewesen sei, wird man doch wohl nicht behaupten wollen, wenn auch die Farben des Gesichts und des Haares mehr auf diese passen, wie wir gleich sehen werden. Man vergleiche als Maasstab der Maske des Thraso die des miles auf Taf. XI, nr. 2. Uebrigens sind von dem Miniaturmaler die τρίχες ἐπισειόμεναι nicht weniger genau dargestellt als von dem Wandmaler, so weit hier überhaupt von Genauigkeit die Rede sein kann. — Schliesslich dürfte es von Interesse sein, auch über die Farben an den einzelnen Figuren Genaueres zu vernehmen, als von D'Agincourt beigebracht ist, und darüber zu einem Urtheile zu gelangen. Wir geben zuvörderst den Thatbestand, wie wir uns denselben nach den Originalbildern notirt haben. Nr. 2. Mysis: Haar grünbläulich, Kleid roth, die Streifen an demselben schwarzbläulich, Farbe der Füsse kaum sichtbar. Pamphilus (s. oben, S. 65, zu nr. 2): Haaraufsatz bläulich mit gelblichen Punkten, Obergewand bläulich mit einem gleichfarbigen über die rechte Achsel hinlaufenden Streifen, Untergewand bräunlich-violet, Fussbekleidung, von welcher nur die Umrisse und die Bänder sichtbar, bläulich. Nr. 3. Die Thür bräunlich; das Tuch daran grün. Die ara bräunlich; das Kraut daran zwischen grün und blau schwankend, mehr blau. Mysis: Haar blond, Obergewand grün, aber dunkler als das velum an der Thür, Untergewand mit schwarzen Streifen an den Falten, an den Füssen nur die dunkelbraunen Umrisse zu erkennen. Davus: Maske viel mehr dunkelroth, Tunica und Hosen dunkelgrün, Füsse auch dunkelgrün, Streifen daran (Riemen) schwarz. Nr. 4. Phaedria: Haaraufsatz dunkelgrün, ins Dunkelblaue schlagend, Obergewand brandroth, Untergewand hellviolet, sehr ins Weislichgraue schlagend. Parmeno: Gesicht viel mehr dunkelroth, Haar ähnlich wie bei Phaedria, Obergewand dunkelgrün, aber viel heller als das Haar, Untergewand ähnlich wie das des Phaedria, nur etwas schmutzigdunkler, auch sind die Faltenstreifen und der Gürtel blauschwarz. Die Füsse bei beiden Personen ähnlich wie die Unterkleider, die Bänder herum bräunlich. Nr. 5. Syrus: Gesicht braunröthlich, Mäntelchen roth mit weisslicheren Partien, Tunica blauweisslich, Streifen an der Fussbekleidung hellbräunlich. Sanga: Gesichtsfarbe viel heller, Mäntelchen bläulich mit weisslicheren Zwischenpartien, Tunica dunkelgrünlich, mit noch dunklerem grünen Gürtel (das unter dem Kinn nach rechts, was für den Bart gehalten werden könnte, nur eine dunklere Partie des Gewandes), Hosen bläulich weiss, Schwamm in der Rechten bräunlich. Thraso: Gesichtsfarbe wie bei dem Sanga, Kopfbedeckung gelblich, mit bräunlichen Streifen, Hosen und Fussbekleidung wie bei dem Sanga, das übrige Zeug rothbräunlich. Donax: Gesicht gelblich, Mäntelchen dunkelgrünlich, Tunica und Fussbekleidung wie bei dem Syrus, vectis in der Rechten braun. Simalio: Gesicht noch gelber als bei dem Donax, Tunica rothbraun und weisslich, die dunkleren Stellen von dem Rothbraun an dem Gewande des Thraso, Füsse von weisslicher Farbe, Bänder daran rothbräunlich, Peitsche am Stiel roth, so auch das, was herabhängt, nur dass es an beiden Seiten dunklere Farben, und nach rechts dunkelgrüne Einfassung zeigt. Gnatho: Gesichtsfarbe wie bei dem Sanga. Obergewand hellbräunlich, Untergewand wie bei dem Syrus und Simalio, Fussbekleidung wie bei den ersten vier Personen. Thais: Gesicht etwas verwischt, Füsse mit bräunlichen Umrissen, sonst von derselben Farbe wie das Gesicht und die Arme, besonders der rechte, Obergewand dunkelgrünlich, Untergewand hellbräunlich. Chremes: Gesicht wie das des Sanga, Untergewand und Fussbekleidung ähnlich wie bei dem Syrus, Donax und Gnatho, Obergewand von viel dunklerem Blau. Alle Haare blond. Nr. 6. Chremes: Obergewand gelbröthlich, Untergewand weissbläulich, Füsse und Bänder daran auch weissbläulich, rastrum in der Rechten am Stiele gelbröthlich, sonst dunkelgrün. Menedemus: ganz ebenso. Die Stauden und der Erdboden von verschiedenem Grün; das rechts von dem Menedemus Liegende gelb mit röthlichen Streifen und Flecken. Nr. 7. Demipho: Gesicht gelblich, Obergewand hellbraun. Geta: Gesicht gelblich, Mäntelchen orangeroth. Phormio und Cratinus: Obergewand hellbraun. Hegio und Crito: Obergewand dunkelbraun. Farbe des Untergewandes bei allen Personen ein leises Violet. Haare bei den älteren dunkel, bei den jüngeren blond. Nr. 8. Prologus: Obergewand und Zweig oder Stengel in der Linken braun, Untergewand und Füsse dunkelblau mit einigen weissen Stellen, Bänder an den Füssen dunkelbraun. Beginnen wir unsere Betrachtung mit den unbelebten Gegenständen, so finden wir ein sichtliches Bestreben, die natürlichen Farben wiederzugeben. Hier gehörte aber auch zu der Ausführung desselben nicht gerade besondere Kunde. Dass dem Maler auch das Colorit der Personen nicht ganz gleichgültig war, kann das Bild vor Eunuch. Act. III, Sc. 2 lehren, auf welchem die Aethiopissa blaues Gesicht und blaue Arme hat. Aber die feineren Nüancen des Colorits, welche wir durch Pollux in dem Abschnitt über die κωμικὰ πρόσωπα, IV, 143 fll., kennen lernen, haben nur hie und da eine eben wegen dieser Seltenheit noch dazu zweifelhafte Berücksichtigung gefunden. In der Behandlung der Farben der Haare, für welche der erwähnte Abschnitt bei Pollux gleichfalls von besonderer Wichtigkeit ist, zeigt sich etwa nur auf dem Bilde nr. 7 eine gewisse Consequenz; von einer eigentlichen Genauigkeit kann in dieser Beziehung kaum mehr die Rede sein, als in Betreff der sonstigen Behandlung der Haare. Der Maler kennt nur zwei Haarfarben: schwarz und blond. Das Bild nr. 5 kann doch hievon unmöglich eine Ausnahme machen. Der Haaraufsatz des Phaedria erinnert durch die daran befindlichen Punkte an eine der Masken auf Taf. V, nr. 27. Die hie und da bemerkliche Gleichfarbigkeit der Füsse und der Hosen

lässt sich aus dem Umstande erklären, dass die Hosen und das, was wir Strümpfe nennen, aus einem und demselben Stücke sein sollen, und kann so zur Bestätigung der Ansicht dienen, dass die äussere Fussbekleidung in Sohlen mit Riemen bestehe. Die Gewänder anlangend, so müssen wir wohl zunächst die Nachrichten der Schriftsteller zusammenstellen und zu erläutern versuchen. Hauptstelle ist die des Pollux, IV, 118—120. Sie hebt an mit den Worten: *κωμικὴ δὲ ἐσθὴς ἐξωμίς· ἔστι δὲ χιτὼν λευκὸς ἄσημος, κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων, ἄγναπτος.* Darauf wird als Tracht der Greise ein Mantel angegeben, jedoch über die Farbe desselben Nichts gesagt. Nachdem Pollux dann über die Tracht der *νεώτεροι* bemerkt hat, dass sie in einem roth gefärbten Oberkleide (welcher Form, ist unbestimmt) oder in einem dunkelpurpurfarbigen oder dunkelfarbigen Mantel bestehe (die Worte s. oben, S. 72), fährt er fort: *καὶ πορφυρᾷ δ' ἐσθῆτι ἐχρῶντο οἱ νεανίσκοι, οἱ δὲ παράσιτοι μελαίνῃ ἢ φαιᾷ, πλὴν ἐν Σικυωνίῳ λευκῇ, ὅτε μέλλει γαμεῖν ὁ παράσιτος.* Daran schliesst sich die Bemerkung über das Sclavenmäntelchen von weisser Farbe, das *ἐγκόμβωμα* oder *ἐπίῤῥαμμα* (s. oben, S. 73). Gleich nachher geht der Verfasser des Onomasticon zu den Weibern über. Wir müssen zur genaueren Einsicht die Worte im Zusammenhange hiehersetzen: *ἡ δὲ γυναικῶν ἐσθὴς κωμικῶν, ἡ μὲν τῶν γραῶν μηλίνη ἢ ἀερίνη, πλὴν ἱερειῶν ταύταις δὲ λευκή. αἱ δὲ μαστροποὶ ἢ μητέρες ἑταιρῶν ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τῇ κεφαλῇ ἔχουσιν. ἡ δὲ τῶν νέων λευκὴ ἢ βυσσίνη, ἐπικλήρων δὲ λευκὴ κροσσωτή. πορνοβοσκοὶ δὲ χιτῶνι βαπτῷ καὶ ἀνθινῷ περιβολαίῳ ἤσθηνται* u. s. w. Der am Anfange dieser Notizen mit ähnlichen Worten wie bei dem Schol. zu Dio Chrysost. (s. oben, S. 73) erwähnte Exomischiton gehört nur den Sclaven und der arbeitenden Classe an. Sehr dunkel sind die Worte über die *νεώτεροι* und die *νεανίσκοι*. Man kann an verschiedene Rollen denken, indem man jene für jüngere Männer als die Greise, also etwa für Männer in den mittleren Jahren hält, diese hingegen für junge Männer und Jünglinge von dem gewöhnlichen Alter der Parasiten (s. oben, S. 77), die deshalb auch hier mit ihnen zusammen erwähnt werden, bis zu einem noch jugendlicheren Alter hinab. Dazu stimmt auch die Farbe der Kleidung wohl, indem die Kleidung der *νεανίσκοι* kräftiger und lebhafter gefärbt und mehr in die Augen scheinend ist als die der *νεώτεροι*. Aehnlich urtheilte Becker Charikl., II, S. 345. Aber man kann auch annehmen, dass die *νεώτεροι* und die *νεανίσκοι* ganz dieselben seien; wie denn Pollux sonst keinen derartigen Unterschied macht, sondern nur *γέροντας* und *νεανίσκους* einander gegenüberstellt. Und zwar können in diesem Falle die Worte über die *νεανίσκοι* doppelt gefasst werden, je nachdem man das Wort *ἐσθής* von einem Obergewande oder von einem Chiton versteht. Was über die Parasitentracht gesagt wird, ist sehr einseitig. Es bezieht sich nur auf die gemeinste Art der Parasiten (s. oben, S. 75 und 77). In Betreff der Worte über die Kleidung für die weiblichen Rollen ist undeutlich, ob sie von dem Obergewande und Untergewande zugleich, oder nur von einer von beiden Arten von Gewändern, und von welcher dann, zu verstehen seien. Becker fasst (Charikl. II, S. 351) die *ἐσθής* der „Jungfrauen besseren Standes" ohne Bedenken als Chiton. Einer Ampechone gedenke Pollux nicht, und überhaupt gehöre sie mehr zum Anzuge verheiratheter Frauen als der Jungfrauen. Er wird Recht haben, obwohl seine Entschuldigung des Pollux wegen des Nichtgedenkens einer Ampechone keinesweges zureichend ist. Auch bei der *ἐσθὴς τῶν γραῶν* wird wohl an den Chiton zu denken sein. Becker bemerkt a. a. O. ferner mit Recht, es sei auffallend, dass Pollux nicht ein besonderes Costüm für Hetären erwähne. Nach dem Zusammenhange der Worte muss man freilich glauben, dass die Gewandung der Hetären ebensowohl unter der *ἐσθὴς τῶν νέων* miteinbegriffen sein solle, als die Gewandung der Hetärenmütter unter der *ἐσθὴς τῶν γραῶν*. Befremden kann es auch erregen, dass zwischen den Weibern der Hurenwirth mit seiner Tracht erwähnt wird. Die Sache lässt sich aber etwa durch den Umstand erklären, dass die Kleidung desselben in die Kategorie der Weiberkleidung gehört, wie denn bei Dio Chrysost., IV, 96, p. 85 Emper., ein Hurenwirth sich geradezu des gefärbten Tribonion einer der Hetären bedient. Ueber die Bedeutung der dunkleren Ausdrücke für Farben, deren sich Pollux in dem eben behandelten Abschnitte bedient, genügt es auf Becker Charikl., II, S. 347 fl., 351, 352 fl. zu verweisen. Weitere Nachrichten über die Farben von Weiberkleidern finden wir bei Poll. IV, 154 (s oben, S. 76). Sie betreffen die Chitonen von Sclavinnen in weisser Farbe oder leuchtender Schärlachfarbe und würden besser in §. 120 beigebracht sein, wo ihre Nichterwähnung nicht minder auffällt als die der Hetärentracht. Ueber die in die Augen stechende Farbe der pallula der Hetärensclavin hören wir in der Stelle Plaut. Truc. II, 2, 16. Als Supplement zu den Nachrichten bei Pollux bieten sich die bei Donatus de Com. et Trag.: Comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur. Adolescentibus discolor attribuitur. — Laeto vestitus candidus, aerumnoso obsoletus, purpureus diviti, pauperi phoeniceus datur. Militi chlamys purpurea, puellae habitus peregrinus inducitur. Leno pallio varii coloris utitur. Meretrici ob avaritiam luteum datur. Unter diesen aus verschiedenen Ecken und Winkeln schlecht zusammengestoppelten Notizen fällt die letzte ganz besonders auf. J. C. Scaliger meint (De Com. et Trag., C. IX, in Gronov. Thes. Gr. Ant., VIII, p. 1511) in vollem Ernste: Meretrici luteus (color); auro enim, cujus maxime cupiens est, similis hic. Viel grössere Wahrscheinlichkeit hat es, dass Donatus oder der, welchen er ausschrieb, an luteus mit kurzer erster Silbe dachte und die Schmutzigkeit oder Unscheinbarkeit des Gewandes auf den Geiz der Besitzerin zurückführte. Dass auch eine solche meretrix auf die Bühne gebracht sein kann, wer wollte das leugnen? In der Cistellaria erscheint die meretrix Silenium immunda wegen ihrer immundae fortunae (I, I, 115 fl.). Aber in der Regel waren die meretrices ohne Zweifel mit Kleidern von lebhaften Farben aufgeputzt, wie im Leben. So frägt es sich, ob in der Bemerkung bei Donatus nicht eine Verwechselung mit dem luteus, welches die erste Silbe lang hat, Statt finde. Ein solches luteum pallium würde bei der meretrix vollkommen so gut passen wie die lutea palla bei dem Osiris (Tibull. I, 7, 46). Gewänder in der Crocusfarbe (und die wird durch dieses luteum bezeichnet, vgl. auch Becker Gallus III, S. 161) sind ja auch sogar als Luxusartikel bekannt genug. Was es mit dem habitus peregrinus der puella für eine Bewandniss habe, hat vielleicht schon Scaliger a. a. O. richtig eingesehen: Puellis autem habitus fere peregrinus, propterea quod, tametsi erant aliquando cives, maxima tamen ex parte pro exteris introductae sunt usque ad catastrophen; color illis byssinus, aut candidus. Es sind Mädchen zu verstehen, wie Glycerium in der Andria, die falschlich so genannte Schwester der Thais in dem Eunuchus u. s. w. Möglich, dass hinter dem habitus peregrinus nichts Besonderes zu suchen ist, sondern diese Worte nur die Vermuthung eines Grammatikers enthalten, der nichts Anderes zu Grunde liegt, als dass diese puellae von den Komödiendichtern als peregrinae bezeichnet werden. Unter dieser Voraussetzung lässt sich Nichts dagegen sagen, wenn Scaliger ihnen die *ἐσθὴς τῶν νέων* bei Poll. IV, 120, zuschreibt. Nur hätte er diese nicht für einen habitus peregrinus halten sollen. Oder hat man etwa anzunehmen, dass die Tracht jener Mädchen zwischen der der Attischen Jungfrauen und der der Hetären in der Mitte stand? Gegen die Notiz: militi chlamys purpurea inducitur, kann man Nichts einwenden; es müsste denn sein, dass man eine genauere Angabe in Betreff der Farbe verlangte, welche etwa auch nach den verschiedenen Vermögensverhältnissen oder dem verschiedenen Range der milites wechseln mochte. Auch auf der tragischen Bühne war die Chlamys der Krieger in gleicher Weise gefärbt; Poll. IV, 116: *ἐφαπτὶς συστρεμμάτιόν τι πορφυροῦν ἢ φοινικοῦν, ὃ περὶ τὴν χεῖρα εἶχον οἱ πολεμοῦντες ἢ θηρῶντες.* Da nun die Bühne in Bezug auf die Farbe des Obergewandes der Krieger dem Brauche des Lebens folgte, so darf man wohl annehmen, dass auch die rothe Tunica des Thraso dem Bühnengebrauche entspreche, weil ja bei diesem Kleide der Soldaten in

der Wirklichkeit die rothe Farbe auch vorkam. Vgl. jedoch auch zu Taf XI, 2, g, E. Die Worte über die adolescentes versteht Scaliger so, als sei die Farbe ihrer Kleidung (er denkt dabei an die Tunica) pro eventu et statu eine verschiedene gewesen. Mit ebenso grosser oder vielmehr geringer Wahrscheinlichkeit könnte man sagen, dass das Wort discolor auf eine Färbung gehen solle, welche von der bei der Kleidung der senes üblichen verschieden sei. Da nun der zunächstliegende Gedanke an bunte Kleidung allerdings in sachlicher Beziehung nicht passt, so bleibt, wenn kein Irrthum zu Grunde liegt, Nichts übrig, als anzunehmen, dass discolor hier ausnahmsweise so gebraucht sei, wie versicolor mehrfach: nämlich von einer einfarbigen Purpurkleidung; wodurch auch die Angabe des Donatus mit denen bei Pollux in Uebereinstimmung gebracht werden würde. Dass die Kleidung der Greise vorzugsweise häufig weiss gewesen sei, darf nicht in Abrede gestellt werden, so eigenthümlich auch der dafür angegebene Grund ist. Nur wird man nicht behaupten können, dass sie ausschliesslich nur diese Farbe gehabt habe. Von den bisher behandelten speciellen Angaben bei Pollux und Donatus dürften überhaupt die meisten höchstens als a potiori gültig und bloss im Allgemeinen maassgebend zu betrachten sein. Das erhellt ja auch aus den Notizen allgemeineren Inhalts bei Donatus, welche in seltsamer Weise mitten zwischen jene speciellen Angaben gestellt sind. Unter ihnen bedarf nur die letzte einer kurzen Erläuterung. Schon Ferrarius fragte: Cur purpureus color diviti; pauperi phoenicius, quasi non et hic magno pretio staret? Wir antworten darauf, durch Verweisung auf Valer. Maxim. II, 4, 6: Translatum antea poeniceis indutum tunicis M. Scaurus exquisito genere vestis cultum induxit. Es handelt sich nicht von der Farbe, die oben bei Pollux in den Worten φοινικίς und συστρεμμάτιον φοινικοῦν gemeint ist, sondern von der purpura plebeja ac paene fusca (Cicer. pro Sest. 8), welche bei der Kleidung des gemeinen Mannes gebräuchlich war (in Gallien bediente man sich nach Plin. N. H. XVI, 18, 31, um die vestes servitiorum in solcher Weise zu färben, der vaccinia). Neben diesen Schriftstellerzeugnissen stehen als Quellen für die Kunde der Farben an den Kleidern der Bühnenpersonen in der späteren Komödie die betreffenden Gemälde in erster Reihe. Was jedoch die wichtigsten unter diesen, die Wandgemälde, anbelangt, so ist es zu bedauern, dass der Herausgeber eines von ihnen über die Farben gar keine Nachricht mitgetheilt hat, während wir bei anderen freilich über die Farben der einzelnen Kleidungsstücke unterrichtet werden, aber über die Farbe der Wandfläche und über den Grundton des Gemäldes Nichts hören, so dass es unmöglich ist, mit vollkommener Sicherheit zu entscheiden, ob jene Farben den wirklich auf der Bühne gebrauchten vollkommen entsprechen, oder ob sie in Folge der allgemeinen Farbengesetze für diese Decorationsmalereien der Wirklichkeit untreu geworden sind. So weit meine Untersuchungen in dieser Beziehung reichen, glaube ich dennoch versichern zu können, dass die Wandgemälde für den vorliegenden Zweck alle Beachtung verdienen. Ausserdem ist endlich Alles zu Rathe zu ziehen, was sich über den Gebrauch im gewöhnlichen Leben aus Schriftstellern und Bildwerken ermitteln lässt. Hier hat Becker Charikl., II, S. 343 fll., und, was die Hetären anbelangt, I, S. 126 fll., sehr gut vorgearbeitet. Freilich geht es dabei auch nicht ohne Bedenken ab. So bemerkt z. B. Becker a. a. O., II, S. 351, mit Recht, dass man sich die Kleidung der arbeitenden Classe durchaus dunkelfarbig denken müsse. Nun ist aber nach Pollux der χιτών der Sclaven λευκός und auch ihr ἱματίδιον λευκόν. Diese Angabe erscheint, nach dem Gebrauche des Lebens zu urtheilen, wenn sie etwas durchgängig Gültiges enthalten soll, seltsam; auch in dem Falle, dass man ein schmutziges Weiss verstehen und dabei an Poll. IV, 117 denken wollte, wo λευκὰ δυςπινῆ dieselbe Geltung haben wie φαιά, μέλανα, μήλινα, γλαύκινα. Ausserdem fühlt man sich gedrungen zu fragen, ob im Gebrauche der Farben nicht nach den verschiedenen Zeiten und Orten, Athen und Rom, ein Unterschied Statt gefunden habe. Es liegt auf der Hand, wie lückenhaft unsere Kunde auf diesem Gebiete ist. Legen wir nun aber den Maassstab dessen, was sicher steht oder wahrscheinlich ist, an unsere Miniaturen, so wird sich zwar Manches finden, was richtig oder passend genannt werden kann; aber von eigentlicher Genauigkeit kann ebensowenig die Rede sein, als von durchgängiger Consequenz. Weiter in das Einzelne einzugehen, lohnt sich nicht der Mühe. — Am Schlusse dieser Untersuchungen darf sich vielleicht die Ansicht hören lassen, dass die Originale unserer Miniaturen von einem oder wahrscheinlicher von mehreren Malern herrühren mögen, welche freilich selbst den Zeiten des Alterthums, in denen die Komödien des Terentius noch aufgeführt wurden, nicht mehr angehörten, aber, indem sie nicht allein nach dem Texte des Dichters, sondern auch nach antiken Bildwerken, in denen ganze Scenen oder einzelne Figuren dargestellt waren, und ganz besonders nach den detaillirten Angaben älterer Erklärer, deren Schriften ja auch Donatus benutzte (Schopen De Terentio et Donato, Bonn. 1821, p. 46 fll.), arbeiteten, einen Complex von Darstellungen lieferten, die selbst in der Weise, wie sie in den rohen, flüchtigen und gewiss auch incorrecteren Copien vorliegen, manche Anregung und Belehrung geben können.

10. Vermeintlicher Sclav und Prologus. Relief. Nach Monum. ant. du Mus. Napoléon dess. et grav. par Th. Piroli, avec une expl. par Mr. L. Petit Radel, publ. par F. et P. Piranesi, T. IV, Pl. 30.

Vgl. Petit Radel, p. 67 fl., nach dessen Aussage une grande partie du cadre de ce bas-relief est restauré, mais il restait derrière la figure une portion assez considerable de l'aulaeum pour motiver la justesse de cette restauration. Auch bei Clarac Mus. de Sculpt., Pl. 113, nr. 325; vgl. T. II, P. 2, p. 766, wo angegeben wird: Cet acteur — paraît avoir tenu une bourse. In dem Stiche bei Clarac erscheint das, was die Figur in der linken Hand hat (allerdings wohl keine Rolle, wofür man es zunächst halten könnte), etwas grösser. Ausserdem sieht es aus, als komme die Tunica noch unterhalb des fast bis zu den Füssen hinabreichenden Mantels zum Vorschein. Das Hinabfallenlassen des Pallium bis zu der Fussbekleidung bezeichnet Quintil. XI, 3, 143, als etwas bei den Griechen Gewöhnliches, gegen welchen Becker Charikl., II, S. 321, bemerkt, dass dieses von der eigentlichen Blüthezeit des Athenischen Staates nicht angenommen werden könne, vielmehr da ein so tief herabhängendes Gewand für ein Zeichen der Ueppigkeit und des Hochmuths gelte. Was unser Relief anbelangt, so hätte dieser Umstand in Verbindung mit dem auch sonst deutlich zu gewahrenden grossen Umfange des Himation, bei dem Grafen Clarac wenigstens den Gedanken an einen Sclaven nicht aufkommen lassen sollen. Die Maske scheint auf einen älteren νεανίσκος, adolescens zu deuten. Auf den Beutel lässt sich, auch wenn er sicher steht, keine Conjectur bauen. Der Gestus ist einer von denen, welche öfter die Rede begleiten; ähnlich Taf. XII, nr. 21. Besonders häufig findet man ihn ganz so wie auf unserem Relief bei Kaisern, welche in der Allocution dargestellt sind. Die Ansicht, dass die Figur den Prolog spreche, beruht auf der Annahme, dass hinter ihr der Vorhang sichtbar sei. Diese Ansicht ist eine althergebrachte. So heisst es bei Raspe Catal. de Tassie über die Gemme nr. 3559: Un Comedien devant le rideau, recitant le prologue, ou annonçant une piece. Wie sie aufkommen konnte, ist unbegreiflich. Wer die Prologe der erhaltenen Komödien durchlies't, wird leicht mehrfache Belege dafür finden, dass die Bühne mit den Decorationen schon während des Sprechens des Vorredners den Zuschauern sichtbar war. Ausserdem bemerkt Clarac selbst: Dans les théâtres de Pompéi et d'Herculanum il n'y a pas de place entre la toile et l'avant-scène — was, wenn man es nur nicht allzu wörtlich nimmt, gewiss von den meisten Bühnen mit Vorhang gilt —, fügt aber hinzu: et on jouait le prologue dans la partie nommée orchestra, où s'exécutaient les danses et d'autres

parties des pièces. On y descendait par quelques marches: eine ganz aus der Luft gegriffene Behauptung, gegen welche mit Entschiedenheit Protest eingelegt werden muss. Ein ähnliches *παραπέτασμα* oder velum erblickt man auch auf dem Relief Taf. A, nr. 29. Hier wird aber doch wohl Niemand an einen Prologus denken wollen. Auch das Relief auf Taf. XI, nr. 1, kann hiehergezogen werden, obgleich nur ein Theil der Skene mit einem solchen Tuch bekleidet ist. Denn wer wird versichern können, dass man die Darstellung auf den beiden anderen Reliefs so zu fassen habe, als bedecke der Vorhang die Skene in ihrer ganzen Breite? Mit dem, was wir auf diesen Bildwerken sehen, sind mehrere Schriftstellen zusammenzuhalten, welche man bis jetzt entweder nicht richtig verstanden oder nicht gehörig beachtet hat. Suidas u. d. W. *Φόρμος: ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινικῶν.* Aristot. Ethic. ad Nicomach. IV, 2: *οἷον — κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰςφέρων, ὥςπερ οἱ Μεγαρεῖς.* Aspasius zu dieser Stelle: *καὶ κωμῳδῶν χορηγῶν σύνηθες ἐν κωμῳδίᾳ παραπετάσματα δέρρεις ποιεῖν, οὐ πορφυρίδας.* Poll. IV, 125: *τὸ δὲ κλίσιον ἐν κωμῳδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν, παραπετάσματι δηλούμενον καὶ ἔστι μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων, καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ μείζους δοκοῦσι, καλούμεναι κλισιάδες, πρὸς τὸ τὰς ἁμάξας εἰςελαύνειν καὶ τὰ σκευοφόρα· ἐν δὲ Ἀντιφάνους Ἀκεστρίᾳ καὶ ἐργαστήριον γέγονεν* (vgl. auch Meineke Fr. Com. Gr., III, p. 10). Dies *κλίσιον* entspricht also den equilia bei Vitruvius, VI, 7: Atriis Graeci quia non utuntur, neque aedificant, sed ab janua introeuntibus itinera faciunt latitudinibus non spatiosis, et ex una parte equilia, ex altera ostiariis cellas, statimque januae interiores finiuntur. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass das Relief auf Taf. XI, nr. 1, zur Rechten des Beschauers ein solches *κλίσιον παραπετάσματι δηλούμενον* zeigt. Das Relief stimmt auch in sofern mit Pollux überein, als an der eigentlichen *οἰκία* kein *παραπέτασμα* in gleicher Weise angebracht ist. Ueber den Zweck dieses *παραπέτασμα* Ulpian Dig. XXXIII, 7, 12: Vela autem Cilicia instrumenti esse, Cassius ait, quae ideo parentur, ne aedificia vento vel pluvia laborent. Die übrigen Schriftstellen gehen sicherlich auf Thürvorhänge bei eigentlichen Wohnhäusern (*οἰκίαι*). Ueber die hier erwähnten Sachen im Allgemeinen: Grysar De Doriens. Com., p. 13 fl. u. 80, und Meineke Fr. Com. Gr., II, 1, p. 418. Ueber *δέρρις* Etym. magn., p. 257, 14: *ἱμάτιον παχὺ ἢ δέρμα ἢ τρίχινον παραπέτασμα ἐπὶ ταῖς θύραις ταῖς αὐλείαις βαλλόμενον.* Vgl. auch Hesych.: *Δερριδόγομφοι· πύλαι δέρρεις ἔχουσαι παραπετάσματα,* und die Cilicum vela foribus appensa bei Sidon. Apollin. IV, ep. 24, wo von dem Hause eines sehr einfach Lebenden die Rede ist. In der Stelle des Suidas, mit welcher man bis jetzt nichts Rechtes hat anfangen können, soll *σκηνὴ* gewiss *ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου* sein, wie das Wort im Etym. magn. und bei dem Suidas u. d. W. *σκηνὴ* erklärt wird (vgl. Ueber die Thymele, S. 2 fll.), aber nicht die Thüröffnung, sondern das wodurch diese Oeffnung geschlossen oder vielmehr verdeckt werden kann. Die Stelle muss also, genau genommen, zu der Annahme führen, dass auf dem alten Theater Eingänge vorkamen, welche gar keine Thürflügel hatten, sondern anstatt dieser bloss mit einem *παραπέτασμα* verhängt waren. Bei Aristoteles, wo man seltsamerweise unter *ἡ πάροδος* die Seiteneingänge in die Orchestra verstanden hat, bedeutet dieser Ausdruck sicherlich auch den Haupteingang auf die Bühne in der Mitte der Hinterwand derselben. Das Wort *πάροδος* kömmt dafür auch sonst vor; vgl. Ueber die Thym., S. 28 fl., Anm. 81. Mit der Erklärung der Stelle des Aristoteles muss die der Worte des Aspasius Hand in Hand gehen, und wie gut dazu schon an sich der Ausdruck *δέρρεις* passt, zeigen die obigen Anführungen aus dem Etym. magn. und Hesych. Hienach wird man wohl am besten thun, wenn man die Vorhänge auf unserem Relief und auf Taf. A, nr. 29 als Thürvorhänge betrachtet und also zunächst mit dem Vorhang auf Taf. X, nr. 3 (vgl. oben, S. 66) zusammenstellt, nur dass auf den beiden ersten Bildwerken an Vorhänge zu denken ist, welche die Stelle der Thürflügel vertraten, oder doch an Vorhänge, welche vor den Thürflügeln nach aussen hin angebracht waren.

Taf. XI.

1. Vermeintliche Darstellung der zweiten Scene des fünften Aktes der Andria des Terentius. Erzürnter Hausherr und mit Schlägen bedrohter Sclave. Relief. Nach Mus. Borbon., Vol. IV, T. XXIV.

Zuerst von Bartholinus De Tibiis Vet., zu p. 221, ex Fulvii Ursini libro manu exarato, qui in bibliotheca Vaticana asservatur, ungetreu und ohne weitere Erklärung herausgegeben; dann besser bei Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. II, woselbst auch auf S. 11 fll. die in der Ueberschrift angedeutete Erklärung aufgestellt ist. Diese ist angenommen von St. Non Voy. pitt. de Naples et de Sicile, Vol. I, P. 2, g. E., zu Taf. Nr. 6 bis, wo eine etwas abweichende Abbildung des Reliefs gegeben ist, und von Finati zu dem Kupfer im Mus. Borb., a. a. O., und in Il regal Mus. Borbon., ed. II, Napoli 1842, p. 251, nr. 62. Gerhard bezeichnet in Neapels ant. Bildw., S. 131, nr. 495, das Dargestellte als „Ankleidung von Komikern." G. A. B. Wolff De Canticis in Roman. Fab. scen., p. 5 fl. äussert die Ansicht: ni omnia me fallunt, spectamus scenam ex comoedia quidem nescio qua sumtam, sed a pantomimis actam, quos ad tibiarum cantum saltasse, satis notum est. T. Baden in N. Jahrb. für Philol. u. Pädag., Supplbd. I, S. 452: „Die Flötenspielerin lässt vermuthen, dass die Scene aus einem Exodium entnommen sei. Wenigstens war es in Etrurien Sitte, Sklaven bei Flötenspiel zu peitschen, Poll. Onomast. IV, 7" (vgl. auch Müller Etrusk., II, S. 200, Anm. 17). Von diesen Ansichten ist die Ficoroni's oder vielmehr Contucci's bei weitem die passendste. Eine Scene aus der Gattung des Drama, welchem die Komödien des Terentius angehören, hat man gewiss anzuerkennen, wenn es auch nicht glaublich ist, dass die Scene gerade die vermuthete aus Terentius selbst sei, von welcher sich leider kein Bild im Vaticanischen Miniaturen-Codex findet. Auch an das Seitenstück zu dieser Scene bei Plautus, Captiv. III, 5, kann nicht gedacht werden. Ueberall folgt, wenn auch das Relief, wie Finati angiebt, von Römischer Arbeit ist, daraus noch keineswegs, dass es sich auf die palliata beziehe, da ja auch in Rom Griechische Komödien aufgeführt wurden und es ausserdem sehr wohl Copie eines Griechischen, die spätere Komödie betreffenden Bildwerkes sein kann. Die dargestellte Handlung wird bei Ficoroni so gefasst: Herus in hac tabula delineatus ira percitus in servum baculo impetum facit, qui timore correptus lorarium circumplexando aufugium quaerit. Verumtamen ne quid periculi vita decusque heri subeat, quod hisce temporibus ob famulorum, qui potius amandandi, quam verberandi erant (?), audaciam non semel contigit, herus ipse per quemdam familiarem suum in officio continetur. T. Baden erkennt, S. 451, „fünf komische Personen, zwei Alte, wovon der eine, muthmasslich der Herr, auf seinen Sclaven aufgebracht, von dem anderen zurückgehalten wird, dass er nicht Hand an ihn lege, einen Sklaven, der von dem Zuchtmeister Schläge bekommt, und ein Frauenzimmer, das während der Züchtigung auf der Flöte bläset." Finati: Fuori la soglia di una stanza vedesi un

famigliare in atto di rattenere il suo padrone adirato che vuol percuotere con un bastone ritorto il servo che per timore cerca sottrarsi alle percosse, e sventuramente s'imbatte in altro servo con flagello in mano a bella posta chiamato per istaffilarlo: egli spaventato nel fuggire gli si stringe alla vita; il che forma un altro graziosissimo gruppo. Ganz anders urtheilt über die Gruppe zumeist nach rechts Gerhard, welcher meint, der eine Komiker mit unbärtiger und minder fratzenhafter Maske hebe mit seiner Rechten einen Kranz in die Höhe und scheine ihn dem anderen mit bärtiger Maske, welcher jenen umfasse, vorenthalten zu wollen. Dass der vermeintliche Kranz nichts Anderes als eine Geissel sei, kann doch wohl keinem Zweifel unterliegen; wobei es übrigens unbestimmt bleibt, ob man sich diese als aus einem ledernen Riemen bestehend (ἱμάς, lorum) oder nicht etwa vielmehr als Strick oder endlich als aus Haaren zusammengedreht (πλοκαμίς, s. Voss. zu Catull., p. 223 fl.) zu denken habe. Die Knöchel daran — wenn es nicht blosse Knoten sind — rufen die ἱμάντες ἀστραγαλωτοὶ und μάστιγες ἀστρ. und πολυαστράγαλοι ins Gedächtniss (Scheffer De Re veh. I, 14, Hemsterhuis z. Poll. X, 54, Winckelmann Mon. ined., Vol. I, p. 8, Jacobs Animadv. ad Anth. Gr., Vol. II, P. 2, p. 353). Das Doppeltnehmen der Geissel erinnert an die μάστιξ διπλῆ in Soph. Aj. Vs. 242. Allerdings hält der Mann sein Instrument nicht so, wie einer, der gerade zum Schlagen ausholt. Aber wahrscheinlich bekam auch in dem betreffenden Drama der Sclave nicht wirklich Schläge, und die Bedrohung mit Schlägen ist doch wohl unverkennbar. Um so wunderbarer ist Contucci's Meinung, dass der bedrohte Sclave bei dem lorarius Schutz suche. Auch Finati's und selbst Baden's Auffassungsweise des Verlaufs der Handlung und des Verhältnisses zwischen dem senex und jenem Sclaven hat keine Wahrscheinlichkeit. Warum will der senex mit dem Stabe noch auf die Gruppe zumeist nach rechts los, wenn schon sein lorarius Anstalt macht, den anderen Sclaven zu züchtigen? Was endlich die Ansicht dieser drei Gelehrten anbelangt, dass der Mann mit der Geissel auch ein Sclave sei, so lässt es sich keinesweges behaupten, dass Maske und Costüm besonders dafür sprechen. So frägt es sich, ob der senex nicht etwa **seinem** bedrängten Sclaven zu Hülfe eilen wolle, ob der lorarius nicht vielmehr im Dienste eines Anderen stehe oder die Person gar kein Sclav, sondern ein freier adolescens sei. In diesem Falle könnte man auch vermuthen, dass die Figur, welche sich bestrebt den senex zurückzuhalten, mit dem adolescens in Zusammenhang stehe. Diese Figur stellt gewiss nicht einen anderen senex vor, der dem mit dem Stabe an Rang und Vermögen so gleich stände, wie Chremes dem Simo in der Andria. — Ueber die Flötenspielerin äusserte Ficoroni: Quod puella duabus tibiis imparibus sonitum edat, non aliam ob causam id fieri opinor, quam ut sonitus illius modulamine spectatorum animos, tempore fustigationis intermedio, potius recreet, quam verberationem rhythmo quodam moderetur. Als wenn an ein systematisches, länger dauerndes Abprügeln zu denken wäre! St. Non: Ce qui paroîtra sans doute le plus extraordinaire et qui devient pour nous d'une curiosité infinie, c'est cet accompagnement de Flûtes qui devoit produire un singulier effet au milieu de tout ce tapage de la colère du Vieillard et des cris du Valet. Nous avons vu (vgl. St. Non, p. 98) que cet accompagnement de Flûtes étoit toujours d'usage sur les Théâtres des Anciens, et que c'étoit lui qui régloit la déclamation des Acteurs. Magnin hegt die schon an sich seltsame Ansicht (Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 284), dass die Flötenspielerin in der vorliegenden Darstellung als auf der Thymele befindlich zu betrachten sei, von woher, wie er meint, le pythaule et le choraule donnaient le ton, le premier aux Comédiens, le second aux choreutes: eine Meinung, deren ersterer Theil überhaupt irrig ist. Der Standort des den Schauspielern eigenen Flötenbläsers war stets entweder auf der Bühne oder hinter der Bühnenwand. Ueber die musikalische Begleitung der Diverbien auf der Römischen Bühne hat mit Einsicht gesprochen Wolff, a. a. O., p. 8 fl.: De modis musicis, ad quos diverbia recitarentur, adeo non cogitari debet, ut, cum loci mihi quidem desint, quibus evidentius probetur, etiam illud incertum relinquatur, num tibicen in scena stans histrioni diverbia pronuntianti singulos interdum suppeditaverit sonos quibus pronuntians vocem moderaretur. Quanquam factum esse inprimis in metris impeditioribus et versus finem fabularum, ubi res ex more fiunt commotiores, mihi eo verisimilius est, cum oratorem Gracchum idem fecisse narretur cum ab aliis, tum a Quintil. I, 10, 27, cf. ibi Spalding. Qui verum tibiarum cantum in diverbiis quoque fuisse probare possent lectori, duos locos ex Cicer. Tuscul. I, 44, 106 et Orat. 55, 184, ut in seqq. magis apparebit, de canticis accipi velim Quod autem apud Petron. satyr. c. 64 init. 'canturire **diverbia** quidam dicitur, illo loco curatius perlecto, de homine dici intelligetur, qui per otium, ut ingenio indulgeat, fabulae hanc illam partem voce quodammodo cantante demurmuret; hanc enim vim esse puto verbi desiderat **canturire**. Nec magis referri huc possit Euanth. **de trag. et com.**: **Etenim** (in vetere Graecorum comoedia) **per priscos poetas non, ut nunc, penitus ficta argumenta, sed res gestae a civibus palam cum eorum saepe, qui gesserant, nomine decantabantur.** Ut enim omittam, de vetere Graecorum comoedia hic dici, verbum **decantare** per ironiam fere hic idem est, quod clara voce perstringere, conviciari. Damit stimmt im Wesentlichen die Ansicht von Geppert Altgriech. Bühne, S. 240, überein, dass, im Gegensatze zu der Tragödie, „in der (Attischen) Komödie wahrscheinlich weit mehr und vielleicht auch ohne alle musikalische Begleitung gesprochen worden." Die Möglichkeit, dass in einer Scene, wie die vorliegende, ein Flötenbläser den Schauspielern singulos suppeditaverit sonos, quibus pronuntians vocem moderaretur, kann nicht in Abrede gestellt werden. Doch fehlen die Belege dafür, dass der bloss der Pronunciation zu Hülfe kommende Flötenbläser sich neben den Schauspielern auf der Bühne befand; was freilich Wolff als sich von selbst verstehend voraussetzt. Sonst wäre an eigentliche Flötenbegleitung eines Gesanges zu denken, was vielleicht dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass die Flötenbläserin sich ausschliesslich zu der Gruppe rechts gewandt hat, weil man hieraus recht wohl schliessen kann, dass sie überall nur für die betreffenden beiden Schauspieler oder einen von ihnen da sei; wie es denn überhaupt möglich ist, dass die Gruppe nach links als für den dargestellten Augenblick von den drei anderen Personen noch nicht bemerkt zu betrachten sein soll. Dass man zu Flötenbläsern auch Nichterwachsene nahm, ersehen wir auch aus Taf. IV, 10, und A, 29. Wenn wir dort Knaben, hier aber ein Mädchen finden, so läuft das ja wohl auf Eins hinaus. — Sehr interessant und instructiv ist die architektonische Decoration der Bühnenwand, welche uns ausserdem den Anblick eines, wie gewöhnlich, sehr niedrigen und des zweiten Stockwerkes entbehrenden antiken Privatgebäudes von aussen mit mancherlei Schmuck und anderem Detail in einer Weise bietet, wie man es sonst nirgendwo findet. Ueber die wichtigste Einzelnheit, das κλίσιον mit dem παραπέτασμα daran, ist schon unter der vorhergehenden Nummer zur Genüge gesprochen. Sonst vgl. zu Taf. IX, 9, oben S. 57, IX, 15, und XII, 16.

2. Scene aus einer Komödie, in der ein Soldat eine der Hauptrollen hatte, aber weder aus dem Miles des Plautus noch aus dem Eunuchus des Terentius. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. IV, T. XVIII.

Auch bei Zahn Neuentdeckte Wandgem. in Pompeji, Taf. XXXI, und, mit Weglassung der beiden sitzenden Rhabduchen und Abweichungen in einigen Einzelnheiten, bei Gell Pompej., N. S., V. II, Pl. LIV, vgl. p. 127, und Micali Ant. Monum., T. CXIX, nr. 1 (nach einer Zeichnung Zanth's), vgl. Storia d. ant. Pop. Ital., III, p. 223, welche Nichts, was der Erwähnung werth wäre, zur Erklärung beibringen. Bechi z. Mus. Borb., a. a. O.:

Chi riducendosi alla memoria il soldato millantatore di Plauto congetturasse in questa pittura rappresentata una scena di quella Commedia, e credesse quell' attore in piedi rappresentato per il soldato Pirgopolinice, e l' altro per il servo Palestrione; e per Pleuside quel fanciulletto, non si dilungherebbe forse, se non dal vero, almen dal probabile. Il certo si è che il carattere della maschera di quell' attore in ridicolo modo incurvantesi indica in esso un servo, parte principale nella Commedia antica de' Greci, e de' Latini, che perciò chiamavasi famulus dux, servo capitano, o condottiere, e che Polluce così caratterizza sollevante le ciglia coll' increspare la fronte, come appunto si vede nella maschera del nostro attore che unisce a questo distintivo anche l' altro non meno rimarchevole dell' abbigliamento che il teatro degli antichi assegnava a' servi, cioè di una piccola tunica, e di un picciolo mantello. Die letzterwähnte Figur mag allerdings einen Sclaven vorstellen. Aber den Jüngling zur Rechten des Soldaten auf den Pleusides zu deuten, geht nicht an. Auch finde ich keine Scene in dem Miles des Plautus, auf welche unser Gemälde passte. Der Gedanke an eine Scene aus dem Eunuchus des Terentius rührt von Müller Handb. der Arch., §. 425, 2, her: „etwa Terenz Eunuch. III, 2.“ Allerdings erscheint auf dem betreffenden Bilde in dem Vatican. Miniaturen-Codex der Parmeno mit der Aethiopissa an der linken Hand in einer Stellung, welche der des mit dem miles redenden Schauspielers auf unserem Gemälde sehr ähnlich ist; aber das will gar Nichts sagen, und ausser dieser Person und dem Soldaten findet man unter den dargestellten Figuren auch nicht eine einzige, die mit den Personen bei Terentius zusammengehalten werden könnte. Ueberhaupt dürfte bei einer dramatischen Scene auf einem Wandgemälde aus Pompeji oder Herculanum schon von vornherein eher an ein rein Griechisches Drama als an ein Römisches zu denken sein. Die genauere Beziehung des Bildes ist für jetzt unmöglich, da es mehrere Komödien gab, in denen der Soldat auftrat, und diese nicht genügend bekannt sind. Der Hauptschauspieler zur Rechten des Beschauers, in der Haltung eines Listigen, Unterwürfigen, ist gerade im Sprechen begriffen, während der andere Hauptschauspieler in der Rolle des Soldaten zuhört, wobei er eine Stellung eingenommen hat, welche ebensowohl auf Wichtigthuerei als auf Nachdenken bezogen werden kann. Er schaut nicht weniger grimmig als dumm vor sich hin. Mehr von der Maske oben, S. 78. Ueber die eigenthümliche, tellerartig aussehende Kopfbedeckung vgl. oben, S. 77. Die Chlamys (s. oben, S. 72) ist in der Art der ἐφαπτίς der Krieger bei Poll. IV, 116 (s. oben, S. 79), drapirt. Ueber den Chiton s. oben, S. 76, über die Lanze, welche bei Gell und Micali keine Spitze hat, S. 70. Von den drei übrigen auf derselben Fläche befindlichen Personen scheinen die beiden hinter dem sprechenden Schauspieler stehenden den Soldaten gespannt anzublicken, etwa in Bezug auf den Eindruck, welchen die Rede auf ihn macht, während die dritte, zur Seite des Soldaten stehende, wie dieser vor sich hinblickt und zudem durch eine leise Bewegung der Finger der rechten Hand verräth, dass sie von der an ihren Nebenmann gerichteten Rede berührt wird. Dieser Umstand und der Platz neben dem Soldaten führen in Verbindung mit dem aus Chlamys und hochgeschürztem Chiton bestehenden Costüme (s. oben, S. 73 und 76) mit Entschiedenheit zu der Ansicht, dass die Figur einen Diener des Soldaten vorstelle. Da die drei letzterwähnten Personen offenbar nur Nebenrollen haben oder ganz stumm sind und zugleich wie nicht maskirt aussehen, so schliesst Bechi: Da questa pittura eziandio potrebbe rilevarsi che non tutti gl' interlocutori di una Commedia erano mascherati, ma quelli soli che rappresentavano le parti principali. — Zu beiden Seiten der erhöhten Fläche, auf welcher die bisher besprochenen fünf Figuren sich befinden, gewahrt man eine tiefer liegende mit je einem Lehnsessel darauf, den ein nur mit einem weissfarbigen Himation angethaner Mann einnimmt. Ein jeder von diesen Männern führt einen Stab, dem man es ansieht, dass er nicht zum Putz dient; keiner blickt auf die Stelle, wo die eben beschriebene Handlung vor sich geht, sondern das Gesicht der Männer ist auf den (nicht mit dargestellten) Zuschauerraum gerichtet, und zwar in der Weise, dass ein jeder einen anderen Theil der Cavea überwacht. Diese von den früheren Erklärern ganz verkannten Männer sind ohne Zweifel mit der Theaterpolizei beauftragte Rhabduchen: vgl. Ueber die Thymele, S. 47 fl. Man würde gewiss Unrecht thun, wenn man annehmen wollte, dass die Stellen, wo sie sitzen, zu dem Proscenium gehören sollen, indem man, wie es früher wohl geschah, aber durchaus nicht nachweisbar ist, an das Logeion als einen erhöhten Platz für die Sprechenden auf dem Proscenium dächte; vielmehr sitzen die Rhabduchen in der Orchestra und kann der durch seine Niedrigkeit allerdings auffallende, aber gewiss nicht getreu nach der Wirklichkeit dargestellte Bau, auf welchem die Schauspieler stehen, wenn man auf seine anscheinend sehr geringe Breite etwas geben will, eher als Vorsprung eines breiteren Prosceniums betrachtet werden, wie er sich z. B. bei dem Theater zu Akrä Taf. II, 2, findet: s. oben, S. 10, und vgl. Ueber die Thym., S. 62. — Sehr abweichend von den meisten in dem Obigen dargelegten Ansichten urtheilt Magnin in der Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 286, über unser Gemälde, von dem er meint, dass es une peinture à trois compartimens sei, und dass cette peinture nous offre l'image d'une répétition et non d'une représentation. Von seinen einzelnen Deutungen braucht wohl nur die angeführt zu werden, nach welcher sur le second plan, trois autres acteurs, qui n'ont pas encore leur masque, se tiennent attentifs et debout, comme attendant la réplique et guettant le moment de leur entrée en scène. Aber wer wird im Ernst glauben, dass man sich die drei bezeichneten Personen als hinter der Bühne befindlich zu denken habe? Magnin's Meinung beruht auf der richtigen Ansicht, dass hier nicht maskirte Leute nicht als Schauspieler, auch nicht als in stummen Rollen auftretend betrachtet werden können. Doch sollen jene Figuren sicherlich auch nicht für nicht maskirt gelten; vgl. die oben, S. 53 fl., vor Taf. IX, nr. 4, mitgetheilten Bemerkungen. — Ueber die Farben des Costüms der Bühnenpersonen berichtet Bechi Folgendes: Il Comico con la lancia ha in testa una berretta bianca, ed è vestito di una tunica pure bianca con maniche, e una specie di calzabrache anche bianco che gli copre le gambe a guisa di una maglia. Il mantello che gli cade dalla spalla sinistra è paonazzo. Quel fanciullo che vedesi vicino ad esso ha un picciolo mantello bianco, ed una tunica di color rosso. Tutto di bianco è pure rivestito l'altro attore mascherato, ed ha indosso una tunica rossa quello senza maschera che si vede dietro di esso alla dritta del quadro. Die Farben der Gewänder des als Sclave gefassten Hauptschauspielers stimmen also mit Pollux (s. oben, S. 73 u. 79) überein. Das Violet der Chlamys des miles steht den oben, S. 79, beigebrachten Zeugnissen nicht entgegen, da es ja auch violetten Purpur gab, und der rothe Chiton seines Sclaven stimmt mit dem dort besprochenen des Thraso auf dem Bilde aus dem Vat. Miniaturen-Codex wohl überein. Abweichend ist aber, dass jener einen weissen Chiton und dieser eine weisse Chlamys hat. Sehr möglich, dass so Etwas auch auf der Bühne vorkam.

3. Hausherr in Aufregung sich von einer Matrone, wahrscheinlich einer Hetärenmutter, abwendend. Hinter ihm eine untergeordnete männliche Person, welche ihm zuredet. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. I, T. XX.

Auch bei Gell Pompej., N. S., Vol. II, Pl. LXXVI, und zwar in manchen Einzelnheiten abweichend. — Quaranta z. Mus. Borb., a. a. O.: Un uomo barbato ed un giovine mentre sono in atto di abbondonare una donna, la minacciano con insolenti gesti in guisa da spaventarla. Gli abiti di costei son quelli di un' etéra; la sua fisonomia indica l'eta in cui le femmine quanto perdono di gioventù tanto acquistano di raffinamento

nella seduzione. Però non si vuol molto ad indovinare che il giovine, ingannato dalle astuzie della ribalda, sia ricorso al vecchio, che le annunzia qual vendetta vorrà prendere di lei. Den giovine hält er für den *πάγχρηστος* (Poll. IV, 146), den vecchio für den servo detto egemone, trotz des Stabes und des langen Mantels mit Franzen. Die andere männliche Figur hat ungefähr die Maske des *ἡγεμὼν θεράπων* (Poll. IV, 149, s. oben, S. 41, zu Taf. V, 39 u. 40) und würde, zumal bei der Kürze des Chiton, recht wohl für einen Sclaven gehalten werden, wenn nicht die Chlamys Bedenken erregte; denn dass die Figur einen Soldatensclaven vorstelle, wird man doch nicht so ohne Weiteres annehmen können. Dieses Kleidungsstück spricht aber auch nicht für den *πάγχρηστος*, weil er gerade der älteste der *νεανίσκοι* ist, und man sich doch die Person unmöglich als auf der Reise begriffen denken kann (vgl. S. 72). Ausserdem passt die Maske, wie sie sich auf der vorliegenden Abbildung ausnimmt, allerdings in mancher Beziehung zu der des *πάγχρηστος* bei Pollux: *ὁ μὲν π. ὑπέρυθρος, γυμναστικός, ὑποκεχρωσμένος, ῥυτίδας ὀλίγας ἔχων ἐπὶ τοῦ μετώπου καὶ στεφάνην τριχῶν, ἀνατεταμένος τὰς ὀφρῦς*, — ob sie aber wirklich dieselbe sei, das würde, selbst wenn die Farben zutreffen sollten — worüber Quaranta leider kein Wort gesagt hat — noch keinesweges für ausgemacht gelten können. Sollte etwa das Obergewand nicht die Chlamys, sondern ein Enkomboma (s. oben, S. 74, a. E.) sein? Die Person scheint mit der Linken den Rücken des senex zu berühren und gesticulirt mit der Rechten so wie Einer, der ganz besonders eifrig ist. Vermuthlich versucht sie dem Aufgebrachten zu Gunsten des von diesem angefahrenen Weibes zuzureden. Dieses Weib ist sicherlich eine Kupplerin, gewiss keine Hetäre, die noch ihr Gewerb treibt, wenn auch möglicherweise, ja wahrscheinlich, ein gewesenes Freudenmädchen. Die Maske der passirten Hetäre erwähnt Pollux, IV, 153, mit folgenden Worten: *ἡ δὲ σπαρτοπόλιος λεκτικὴ δηλοῖ τῷ ὀνόματι τὴν ἰδέαν, μηνύει δὲ ἑταίραν πεπαυμένην τῆς τέχνης.* Ueber die Kupplerinnen oder Hetärenmütter sagt er ausdrücklich nur das, was oben, S. 79, aus IV, 120, angeführt ist. Eine unzweifelhafte lena findet sich auch auf dem folgenden Wandgemälde nr. 4. Beide Male ist das Gesicht nicht allein hässlich, sondern auch entstellt, theils um das hässliche Gewerbe einer Kupplerin auszudrücken — wie denn auch der Kuppler ein sehr garstiges Aeussere hatte (Baden N. Jahrb. für Phil. u. Päd., Supplbd. I, S. 451, Myrtilos in Phryn. Epit., p. 433, auch bei Meineke Fr. Com. Gr., II, 1, p. 410) —, theils etwa als Folge früheren liederlichen Lebenswandels. Gell bemerkt, a. a. O., Vol. II, p. 153, über das Weib auf unserem Bilde: The colouring of the woman's face, which is strongly tinged with green, might be intended to represent the effect of horror at some perpetrated crime. Sollte der viridis pallor nicht vielmehr auf einen ausgemergelten, krankhaft afficirten Körper deuten (Vergil. Cir. 225)? Das von Pollux erwähnte *ταινίδιον πορφυροῦν* gewahrt man auf keinem von beiden Bildern; dagegen sowohl auf dem vorliegenden (freilich nicht auf der Gell'schen Abbildung) als auch auf dem folgenden (wenigstens nach der Angabe der Herausgeber) eine Haube. Wer sich daran erinnert, dass diese Haube gewissermaassen ein habituelles Attribut der *τροφοὶ* ist, wird sie, namentlich wenn sie noch dazu rothe Farbe hat, wie in Betreff des Bildes nr. 4 berichtet wird, bei einer Hetärenmutter sehr passend finden. Da wir über die Farben der Gewänder der Figur auf unserem Gemälde leider Nichts berichten können, wollen wir doch bemerken, dass auf der Abbildung bei Gell an der oberen Tunica zwar nicht der strahlenförmige gezackte Besatz in der Gegend des Halses, dagegen aber unten am Saume ein Streifen mit Blumen zu sehen ist. Wahrscheinlich ergänzen sich hier beide Abbildungen. Auch diese Zierrathen sind charakteristisch. — Was den zur Linken des Weibes sichtbaren Eingang anbelangt, so scheint derselbe noch eher für einen der Seiteneingänge auf die Bühne gehalten werden zu können als die Flügelthür auf Taf. IX, 15; inzwischen dürfte diese Erklärung auch hier keinesweges unzweifelhaft sein.

4. Sclave, Hetäre und Hetärenmutter: die erste Person verfängliche Reden führend, die zweite sich zierend und ein Lachen darüber zu verbergen suchend, während sie von der dritten ermahnt und vorgeschoben wird. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. IV, T. XXXIII.

Früher schon in Pitt. d'Ercol., T. IV, T. XXXIII, jetzt auch in Ternite's Wandgem. aus Pompeji und Hercul., N. F., H. II, Taf. XIV. — Bechi z. Mus. Borb.: Il Servo condottiere principal sorgente di ridicolo nell' antica Commedia vedesi chiaro in quell' uomo che buffoneggia tenendo una mano su i fianchi e facendo come volgarmente dicesi le fusa torte coll' altra, con protendere l'indice ed il minimo, raccogliendo l'altre tre dita alla palma della mano, gesto a cui la più giovane delle due donne non può trattenere le risa che cerca con moto molto naturale di raffrenare e nascondere, turandosi la bocca con la mano destra. L'altra donna che ha sembianza di vecchia pare voler forzare la giovane ad udire i discorsi del servo che il suo gesto dimostra non essere della più scrupolosa decenza, mentre ripeteremo cogli Ercolanesi che anche i Greci esprimevano con questo gesto gl' inganni che le donne amate fanno agli amanti, i quali il nostro servo ha apparenza di consigliare alla giovane attrice ajutato dalla vecchia mezzana. A. de Jorio Mimica d. Ant., p. 113 fl.: In un intonaco di Ercolano (Pitt. vol. IV. pag. 159.) si vedono tre figure in maschera, che compongono il quadro. Un uomo rivolto alla platea che dalla posizione del suo corpo dimostra, con una certa disinvoltura, lo stato contento dell' animo, avendo la destra al fianco, verso del quale china con grazia un tal poco la testa. Egli con la sinistra fa il gesto indicante le corna nel senso di amuleto (v. tav. 7), che dirige ad una donzella. Questa con la destra si covre il mento e la bocca, e alzando le spalle curva un tantino la testa; gesto che naturalmente si usa da coloro che vogliono nascondere, o fingere di celare il riso. Una vecchia, il di cui carattere è dottamente riconosciuto dagli accademici Ercolanesi, spingendo costei, che forse è sua figlia, l'avvicina all' uomo già descritto. I lodati Ercolanesi con la loro solita erudizione conoscono in questo gesto uno de' suoi significati, dicendo „Questa situazione delle dita par che esprima il gesto, che anche oggi si usa far per ingiuria a' mariti traditi. I Greci avevano il costume di così esprimere questa sorta d'ingiuria.“ Indi osservando che nella presente scena non può avere questo significato, soggiungono „Del resto vedendosi quì fatto questo gesto a donne, si avvertì quello che nota Eustazio“ ed accennano qualche altra idea, ma per un semplice sospetto, e che non fa al nostro caso. Mi scusino quei profondi e meritatamente riputatissimi savii. Questo gesto nel significato di fusa torte, oggi si fa anche in faccia delle donne in segno di domanda o del presente, o del passato, o del futuro; ma la mano disposta in modo da contraffare le corna, in senso di fusa torte dev' essere portata verso la fronte (v. p. 93) e non già distesa di taglio e diretta al soggetto, al quale si vuol parlare. Oltre a ciò l'insieme de' gesti delle tre figure che accompagnano il gruppo, atteso le dotte e profonde osservazioni de' lodati accademici Ercolanesi, non potrebbero mai convenire con un tale significato. Nè qui si può dire che la posizione della mano tal volta non è di rigore; giacchè si può trascurare nel bisogno di riservatezza. Gli antichi attori rappresentati in questa scena certamente avevano poca premura di esser riservati. — La presente scena che certamente non rappresenta nè rissa, nè sdegno, nè querela, ma allegria ed una piacevole conversazione; e quello che è più la mano cornuta non è verticalmente situata verso la fronte, ma diretta di taglio ad una giovinetta, la presente scena, ripetiamo, appena osservata da un Napoletano o da chi intende il gestire di questa nazione, vien riconosciuta per un complimento che l'uomo fa alla giovinetta presentatagli dalla vecchia. L'andamento di amendue è tale che vedendole si potrebbe so-

spettare con Plauto (Bacc. att. V. sc. 2.) aver detto la presente maschera: At pol nitent, haud sordidae videntur ambae. Or ad una tale espressione un nostro Napoletano non avrebbe esitato un momento nell' aggiungerci il gesto di cui trattiamo, e dire = Benedica! mal-uocchie non ce pozzano. Jorio's Ansicht über die Bedeutung der (bei Quintil., XI, 3, 93, mit den Worten: duo medii sub pollicem veniunt, sicher nicht gemeinten) Geberde und über den Inhalt der Rede, welche sie begleitet, ist von Welcker (bei Ternite) mit Recht angenommen. Demnach fassen wir das Dargestellte so. Der Sclav spendet dem Mädchen falsches Lob mit zweideutigen Worten. Indem er zu diesem Lobe jene den Neid abwendende Geberde macht, thut er dem Mädchen gegenüber so, als ob er es ehrlich meinte, wobei denn der Schalk das Gesicht abwendet und spöttisch lacht. Mit welcher Wahrscheinlichkeit das Lob, das sich doch gewiss nur auf das Aeussere des Mädchens beziehen kann, als ein unwahres betrachtet wird, zeigt ein blosser Blick auf das Bild. Die Gesichtsfarbe ist nach meinen Notizen auf dem Originale die gelbliche einer Kranken. Das einfältige Gebahren des Mädchens findet nach Welcker's Bemerkung in dem Ausdrucke des Gesichts seinen Wiederklang. Die Maske des älteren Weibes ist schon zu nr. 3 berührt. Bechi nennt diese vecchia ausdrücklich orba e scontorta nel viso. — Costüm und Farben sind nach Welcker folgende. Das ältere Weib „trägt eine rothe Haube — bei einem ziegelrothen Mantel, mit hellgrüner Tunica darunter, wozu noch ein kleines weisses Tuch kommt vor der Brust." Kleidung des Mädchens: blaurothe Tunica mit langen Aermeln, ärmellose hellrothe darüber, weisser Mantel. „Der Sclave hat eine kurze weisse Tunica mit kurzen engen (?) Aermeln an und darüber einen kurzen hellgelben, weisseingefassten Mantel und ist darunter dunkelgelb bekleidet. An den Füssen haben alle drei Personen den gleichen gelben Soccus." Diese Angaben stimmen bis auf das „kleine weisse Tuch vor der Brust" des älteren Weibes vollkommen mit denen bei Bechi überein. Das Tuch erwähnen auch die Herculanenser: un piccolo panno bianco, che tiene avanti il petto. Nach den letzten Worten zu schliessen, ist nichts Anderes gemeint, als das Gewand, welches dem Weibe von dem linken Arme herabfällt. Dies ist aber sicherlich als ein zusammengelegter Mantel zu fassen. So scheint es denn, als sei das Kleidungsstück, welches Welcker und Bechi als Mantel bezeichnen, vielmehr als oberer Chiton zu betrachten. Dafür spricht auch, dass auf den Abbildungen sich das oberste Gewand an dem Körper des Weibes wie gegürtet ausnimmt. Die von den Welcker'schen und Bechi'schen abweichenden Angaben der Herculanenser über die Chitonen beider Weiber sind, wie ich ausdrücklich zu versichern mich gedrungen fühle, ganz irrthümlich. Inzwischen fand auch ich das unterste Gewand des älteren Weibes nicht (oder sage ich richtiger: nicht mehr?) von grüner Farbe. Ueber die Haube der Hetärenmutter — denn dass das Weib nicht die eigentliche Mutter des Mädchens ist, wie Jorio meinte, kann als sicher betrachtet werden — s. zu nr. 3. Ueber das Mädchen berichteten schon die Herculanenser (p. 158) noch: tiene de' nastri annodati sul capo. Auch ich sah noch ein gelbliches Band um die Haare. Dieses erinnert an Poll. IV, 153: *τὸ δὲ ἑταιρίδιον ἀκαλλώπιστόν ἐστι, ταινιδίῳ τὴν κεφαλὴν περιεσφιγμένον.* Die Haare sind nach meinen Notizen bräunlich. Die Farben der Chitonen beider Weiber passen für ihren Stand sehr wohl. Auch von dem weissen Obergewand wird man nicht nachweisen können, dass es von solchen Personen auf der Bühne nicht getragen wurde. Die gelben Schuhe haben als Zeichen des Luxus in dem luteus soccus des Herakles im Dienste der Omphale (nach Seneca im Hippolytus) eine Parallele. In meinen Notizen finde ich übrigens die Schuhe der Hetäre als roth angegeben, welche Farbe auch sehr wohl passen würde. Der weisse Chiton des Sclaven stimmt ganz zu den schriftlichen Zeugnissen, die Farbe des Mantels dagegen nicht. Die Herculanenser erwähnen an diesem mehrere weisse Streifen, und auch auf ihrer Abbildung gewahrt man an dem Theile, welcher um den Leib gelegt ist, mehrere Streifen in grösseren Zwischenräumen übereinander. Das wäre für einen Mantel sehr eigenthümlich. Freilich betrachten nun die Akademiker jenen Theil auch als besonderes Kleidungsstück; aber das ist durchaus nicht zulässig. Der gelbe Mantel mit weisser Einfassung erinnert an das *περίλευκον*, vgl. Poll. VII, 51: *τὰ δὲ περίλευκα εἴη ἂν ὕφασμα ἐκ πορφύρας ἢ ἄλλου χρώματος, ἐν τῷ περιδρόμῳ λευκὸν ἐνυφασμένον.* Doch passt ein solches Kleid gewiss nicht für einen gewöhnlichen Sclaven. Sollte etwa der weisse Streif unten am Saume nichts Anderes als die Fortsetzung des weissen Chiton sein? Ausserdem bemerke ich, dass nach meinen Notizen der Mantel eine aus schmutzigem Grün, Gelb, Grau gemischte Farbe hat. Auch die gelben Schuhe können gegen die Beziehung der Figur auf einen Sclaven Bedenken erregen. Oder liesse sich etwa an die natürliche Farbe des Leders denken? Ueber die Maske des Mannes notirte ich mir, dass das Gesicht hellröthlich ist, das Haar aber schmutzig gräulich. Dass die Augen schielend sind, zeigen alle Abbildungen. So passt die Maske nicht allein nicht zu der des *ἡγεμὼν θεράπων*, an welchen Bechi dachte (wenn man auch die schielenden Augen als von Pollux nicht angegeben für irrelevant halten will, wie wir oben, S. 44, zu Taf. V, nr. 40 gethan haben), sondern auch zu keiner der anderen von Pollux angeführten Sclavenmasken, es sei denn etwa die des *πάππος*, vgl. IV, 149: *ὁ μὲν π. μόνος τῶν θεραπόντων πολιός ἐστι, καὶ δηλοῖ ἀπελεύθερον.* Wahrscheinlich beziehen sich die letzten Worte auf eine bessere Tracht als die gewöhnliche der Sclaven. Das würde recht wohl zutreffen. Aber hat die Deutung unserer Figur auf den *πάππος* nicht sonst manches Missliche? Wir meinen es, können aber auch hier nur fragen, nicht entscheiden. Dass übrigens die Person in einer anderen Rolle auftrete als in der eines Sclaven, ist kaum glaublich.

5. Vermeintliche Scene aus einer auf die Phädra bezüglichen Tragödie: drei Weiber in Trauer, zwei jüngere und, in der Mitte, ein älteres, gewiss eine Amme. Nach Pittur. d'Ercol., T. I, T. IV.

Zuerst bemerkten die Herculan. Akademiker (a. a. O., p. 18), man sehe, dass una tragica azione abbia voluto esprimere il Pittore; se pongasi mente alla profonda tristezza, e al pianto, ed alle lunghe, e listate vesti, le quali scendendo fino a' piedi delle tre Figure, covrono parte ancora de' lor calzari. Dann erinnerte Thiersch (Ueber die Epochen der bild. Kunst unter den Griech., zw. Aufl., S. 431), es sei „nicht schwer eine Scene aus der Phädra, von dem tragischen Theater selbst genommen, zu erkennen." Darauf suchte Feuerbach (Vatic. Apoll., S. 387) die Ansicht, dass eine Scene des Euripideischen Hippolytos dargestellt sei, genauer zu begründen: „Links (rechts) sehen wir eine weibliche Figur im langen Theaterchiton mit Aermeln, die bis zur Handwurzel reichen. Ihr Gesicht ist Maske mit edlen und tragischen Zügen, halbgeöffnetem Munde. Sie repräsentirt den Chor. Neben ihr eine zweite Figur, etwas grösser, als die erste, die Linke (vielmehr: Rechte) zu lebhafter Action gehoben. Ihre Kopfbekleidung giebt sie als Amme zu erkennen. Eine dritte weibliche Gestalt ist als Protagonistin gegen die Uebrigen kolossal gehalten, ihre tragische Maske schmerzhaft verzogen, der Mund weit geöffnet; die aufgelösten Haare fallen wild über Brust und Schultern bis zur Mitte des Leibes nieder. Wer erkennt hier nicht das Kostüm der traurenden Phaidra? Die Haltung ihres Leibes ist von der Amme abgewendet, doch das Haupt ihr zugekehrt, die gehobene Linke (Rechte) in der Geberde der Verwünschung (v. 616 = 777 Matth., ff.): Unsel'ge Du! Verderberin der Deinen! was hast Du gethan! dass meines Stammes Urheber, Zeus, mit der Blitze Strahl vertilg' in Grund und Boden Dich"! Die Thiersch-Feuerbach'sche Deutung fand sowohl bei O. Jahn (Arch. Beitr., S. 323) als auch bei Welcker (z. Müller's Handb. der Archäol., §. 412, 2, S. 690) Beifall. Was nun aber die Erklärung Feuerbach's anbelangt, so wird man bei ge-

nauerer Untersuchung gewiss nicht sagen können, dass sich unser Bild und die Scene bei Euripides besonders entsprechen; im Gegentheil ist es nach meiner Meinung völlig unmöglich zu glauben, dass die Phädra der Tragödie bei jenen Worten der Amme gegenüber die Stellung und Haltung der betreffenden Person des Bildes gehabt habe. Jene war gewiss vollständig gegen die Amme gewandt und sprach in Aufregung, während Haltung und Gesticulation der Figur auf dem Bilde nur auf schlaffe Trauer deuten und dieselbe ganz den Ausdruck macht, als wolle sie die Bühne verlassen. Die Haltung der Figur zumeist nach rechts, bei welcher der etwas gesenkte Kopf und der schlaff herabhängende rechte Arm charakteristische Zeichen verzagender Betrübniss sind, passt allerdings sehr wohl zu den Worten, welche die Chorführerin unmittelbar vor den obenangeführten spricht; aber, wenn auch keinesweges behauptet werden soll, dass der Maler des vorliegenden Bildes, indem er die Chorführerin von der Thymele auf die Bühne neben die Schauspieler stellte, ebenso seltsam verfahren wäre, wie der Künstler des Reliefs unter nr. 1 in Betreff der Flötenspielerin nach Magnin's Meinung über dieselbe, so kann man doch wohl mit Sicherheit voraussetzen, dass so Etwas nur ausnahmsweise anzunehmen und zu einer solchen Ausnahme hier gar kein Grund vorhanden sei. Ueberall zwingt Nichts von dem, was die Herculanenser dafür anführen, an eine Tragödienscene zu denken. Betrübte Personen kamen auch in der Komödie vor, und die langhinabfallenden, mit Besatzstreifen versehenen Kleider sind keinesweges nur der Tragödie eigen; vgl. Poll. IV, 120: *ἐνίαις δὲ γυναιξὶ καὶ παράπηχυ καὶ συμμετρία, ὕπερ ἐστὶ χιτὼν ποδήρης ἁλουργὴς κύκλῳ*, s. auch VII, 54: *καὶ ἡ σ. χιτών ἐστι ποδήρης ἔς τε τοὺς ἀστραγάλους καθήκων*, und Hesych.: *Σ., ἔνδυμα γυναικεῖον ποδῆρες, οὐκ ἔχον σύρμα.* Auch sieht man auf den Bildwerken nach der Komödie diesen Chiton von der Länge des Körpers (Becker Charikl., II, S. 328) oft genug. Allerdings sind nur die Chitonen der beiden Frauen nach rechts *συμμετρίαι*, der des dritten Weibes scheint dagegen ein *σύρμα*, besser *συρτὸς* (s. oben, S. 51, zu Taf. VIII, 12) zu sein. Das führt doch wohl auf eine tragische Person? Mit nichten; vgl. Donatus de Com. et Trag., am Ende der Stelle, wo er das Costüm der Komödie beschreibt: Syrmata dicta sunt ab eo, quod trahuntur, quae res ab scenica luxuria instituta est; eadem in luctuosis personis incuriam sui per negligentiam significant. Die scenica luxuria fand sich bekanntlich mehr bei der Tragödie als bei der Komödie. Deshalb ist aber noch nicht zu glauben, dass Donatus das syrma mit Unrecht komischen Schauspielern beilege. Namentlich in luctuosis personis kam es gewiss öfters auf der komischen Bühne vor. So lässt z. B. in Act. I, Sc. 1 der Cistellaria (nach Vs. 117) die betrübte meretrix Silenium ihr amiculum auf dem Boden schleppen, und was hier mit dem Obergewande geschieht, das konnte anderswo ebensowohl mit dem Chiton vorgehen. Hiebei muss man aber einen Unterschied zwischen dem eigentlichen und dem uneigentlichen *σύρμα* oder *συρτὸς* machen. Jener Chiton ist ein solcher, der, auch wenn er gegürtet war, nachschleppte und mit einer eigentlichen Schleppe (bei Hesych. *σύρμα* genannt) gearbeitet war, dieser ein solcher, der nur deshalb, weil er nicht gegürtet war — was eigentlich hätte geschehen sollen —, auf den Boden hing. Das eigentliche *σύρμα* war der Tragödie eigen, nicht der Komödie, wenn es auch der Fall sein kann, dass es ausnahmsweise ein oder das andere Mal von einem komischen Schauspieler in einer zu diesem Prunkkleide passenden Rolle getragen wurde. Die betreffende Figur auf unserem Bilde ist nun gerade eine luctuosa persona, und dass ihr Chiton gegenüber dem eigentlichen *συρτὸς* des tragischen Hauptschauspielers auf Taf. VIII, 12, sehr wohl als ein uneigentlicher betrachtet werden könne, wird man nicht in Abrede stellen wollen. Also die Gewandung sämmtlicher Figuren auf unserem Bilde passt vollkommen für komische Schauspieler. Von dem Onkos aber und den tragischen Kothurnen sieht man gar Nichts. Spricht das nicht gegen eine Tragödienscene? Man kann zur Begründung einer verneinenden Antwort etwa sagen, dass Masken wie die vorliegenden überall ohne Onkos gewesen wären und die beiden Personen nach rechts, als untergeordnet, keine hohen Kothurne gehabt hätten, die Figur zumeist nach links aber doch schon wegen ihrer bedeutend grösseren Länge als auf hohen Sohlenunterbau stehend gedacht werden müsste. Zu dem Ersten vergleiche man unsere Bemerkungen zu Taf. V, 24 (S. 43) und zu Taf. VIII, nr. 12 (S. 51), woraus man entnehmen kann, dass wir dasselbe in Betreff der Maske der mittleren Figur für durchaus wahrscheinlich, in Betreff der beiden anderen aber keinesweges für unmöglich halten. Gegen das Zweite würde man etwa einwenden können, dass solche untergeordneten Personen sonst auch kürzere Chitonen haben (s. zu Taf. VIII, 12, S. 51), so dass doch die Fussbekleidung gehörig zum Vorschein kömmt. Das Dritte anlangend, so lässt sich dagegen theils auf nr. 2 unserer Tafel verweisen, wo der Schauspieler in der Rolle des Soldaten auch alle übrigen Figuren überragt, theils auf Taf. VIII, 12, wo durch den *συρτὸς* die Kothurne keinesweges dem Auge entzogen sind. Ueberhaupt kennen wir noch keine Darstellung von Figuren der tragischen Bühne, auf welcher von den Kothurnen gar Nichts sichtbar wäre: ein Umstand der gewiss seinen guten Grund hat und deshalb alle Beachtung verdient, wenn es auch erlaubt sein sollte, aus Lucian. Gall. C. 26 den Schluss zu ziehen, dass das, was auf unserem Wandgemälde, insofern es sich auf die Tragödie bezieht, ausnahmsweise dargestellt wäre, in der Wirklichkeit öfter vorkam (Das Satyrsp., S. 74, Anm.). — In dem Vorstehenden sind die Gründe enthalten, warum wir es vorgezogen haben, das Gemälde unter den Komödiendarstellungen aufzuführen, ohne jedoch dadurch die Möglichkeit leugnen zu wollen, dass es eine Tragödienscene vorstellen könne. In diesem Falle würde die Maske der Figur zumeist nach rechts ganz vortrefflich auf die *κατάκομος ὠχρά*, und die der Figur zumeist nach links, deren Haare gescheitelt sind, auf die *μεσόκουρος ὠχρὰ* (Poll. IV, 140) bezogen, die Kopfbedeckung der mittleren Figur endlich mit dem *περίκρανον* des *οἰκετικὸν γράδιον* (Poll. IV, 139, s. oben, S. 51, zu Taf. VIII, 12) zusammengestellt werden können. Unter den komischen Masken für Frauenrollen bei Poll., IV, 150 fll., findet sich keine, welche auf eine der drei Figuren ebenso gut passte, es sei denn die der *κόρη* (§. 152) für die Figur zumeist nach rechts. Darauf ist jedoch nicht viel zu geben, wenn man es überall für annehmbar hält, Masken von dem Gesichtsausdrucke der vorliegenden als komische zu betrachten. Denn dass solche Masken wie die der Figur zumeist nach links in der Komödie nur ausnahmsweise vorgekommen sein werden, liegt auf der Hand, und schon daher lässt sich die Nichterwähnung bei Pollux erklären. An sich wird aber auf der komischen Bühne die Betrübte, Verzweifelnde ebensowohl mit langherabfallenden, aufgelös'ten Haaren dargestellt sein können, als in der Tragödie und in der bildenden Kunst (Winckelmann Mon. ined., Vol. I, p. 15 fl.), und die Amme mit einer Haube oder einem Kopftuche, da ja Beides ganz der Wirklichkeit entspricht. — Unzweifelhaft ist, dass die Figur zumeist nach links als die eigentliche Leidende betrachtet werden muss, während die Trauer der beiden anderen Figuren wahrscheinlich nur in Mitleiden besteht. Aus diesem Umstande ist es auch wohl zu erklären, dass ihr Chiton gegenüber den Chitonen der beiden anderen Frauen des Putzes von Besatzstreifen entbehrt. Dass die mittlere Figur nicht sclavenhaft angezogen erscheint, hindert durchaus nicht, an eine Amme zu denken: nicht sowohl aus dem Grunde, weil solche Personen keinesweges immer dem Sclavenstande angehörten (Becker Charikl., II, S. 27), als deshalb, weil sie vorzugsweise gut gehalten wurden und kaum noch als eigentlich dienstthuend betrachtet werden können (vgl. auch zu Taf. VIII, 12, S. 52, und die Sclavenrolle des *πάππος* in der Komödie nach dem, was zu dem vorhergehenden Bilde darüber gesagt ist). Im Betreff des Gestus dieser Frau verweisen die Herculanenser auf Hom. Od. IV, 114 fll., wo es vom Telemachos heisst: *δάκρυ δ' ἀπὸ βλεφάρων χαμάδις βάλε, πατρὸς ἀκούσας, χλαῖναν πορφυρέην ἀντ' ὀφθαλμοῖϊν ἀνασχὼν ἀμφοτέρῃσιν χερσί.* Doch passt diese Stelle we-

nigstens nicht genau. Denn rücksichtlich unseres Bildes kann man doch nur etwa annehmen, dass durch das gehobene Gewand auf ein Abtrocknen der Thränen hingedeutet sei. — Ueber Farben an den einzelnen Bestandtheilen der Maske und des Costüms lässt sich Nichts sagen, da das Bild nur mit Roth (auf Weiss) gemalt ist.

6. Lustiger, festfeiernder Sclav neben einer von ihm zuthunlich umfassten Flötenspielerin sitzend. Nahe bei dieser Gruppe ein stehender, auf den Stab gestützter Alter, wahrscheinlich der Hausherr, als unbemerkter Zuschauer und Zuhörer. Wandgemälde. Nach Mus. Borbon., Vol. VII, T. XXI.

Früher schon in Pitt. d'Ercol., T. IV, T. XXXIV. Jetzt auch in Ternite's Wandgem. aus Pomp. und Hercul., N. F., H. II, Taf. XIII. — Schon die Herculanenser waren auf dem richtigen Wege, als sie bemerkten (p. 162, Anm. 6): è notabile quel che scrive Suetonio Galba XIII: siquidem Atellanis novissimum canticum exorsis: Venit io simus a villa — per spiegare la venuta improvisa del padron vecchio dalla villa, che sorprende la sua famiglia, che si diverte: la qual azione par che converrebbe alla nostra pittura. Nur dass in dem dargestellten Augenblicke der Sclave den Herrn noch nicht gewahrt hat, und eine Scene aus einer fabula Atellana durchaus nicht wahrscheinlich ist. Quaranta (z. Mus. Borb.) dachte ganz irrthümlich an einen Mimus, hielt beide Männer wegen der Anaxyriden, den vecchio barbato auch wegen der fascia avvolta alla teste come un turbante, sogar für Asiaten und urtheilte über den Gegenstand am Boden vor den Füssen des sitzenden: quel libro m'induce a credere esser quello il repertorio dove le composizioni di questo mimo di ridicolose canzoni. Anzi non meriterei la taccia di temerario, sospettando esser lui medesimo l'autore di quelle. Welcker bei Ternite: Der nicht allzujugendliche Sclave singe ein Lied. „Das Buch zu seinen Füssen soll vermuthlich andeuten, dass hier ganze und grössere Stücke aufgeführt werden, dass man Zeit vor sich hat, und sich am Festtag, den die Kränze auf den Köpfen anzeigen, zu erlustigen denkt." Während dem sei unbemerkt ein Mann herangekommen, der wohl der Hausherr sei. Der auswärts gewandte Daumen der linken Hand (aversus pollex, von Jorio Mim., p. 38, ohne dieses Gemälde zu berühren, erklärt) deute die Beschlüsse an, welche der überraschte Alte schnell gefasst habe. „Vermuthlich soll die Geberde bei dem Alten sagen, dass es dem Sclaven umgekehrt ergehen solle, als er selbst sich's jetzt ergehen lasse." Es sei der Augenblick vor einem Ausbruch und einer plötzlichen, starken Veränderung der Scene dargestellt. „Offenbar ist die Scene nicht ein Ganzes, sondern mitten aus dem Zusammenhang einer Komödie, und sie wird um so komischer gewesen sein, je mehr der zur unrechten Zeit durch besonderen Anlass zu Hause kommende Herr das Widerspiel von dem entdeckte, was er erwartet hatte, mochte er nun dem Sclaven ein Geschäft oder Beaufsichtigung des Sohns aufgetragen, und der ungetreue Verwalter dafür den Herrn im Hause gespielt, ein Fest veranstaltet, eine Flötenspielerin für sich bestellt oder an den Ausschweifungen des Sohns sich betheiligt haben, oder was man sonst aus den Vorfallenheiten der häuslichen Komödie zur Einleitung der oben bevorstehenden Katastrophe voraussetzen mag." Hienach bleibt mir nur übrig, über einige Einzelnheiten abweichende oder weitere Ansichten vorzutragen. Den von Welcker mit Quaranta für ein Buch gehaltenen Gegenstand, von welchem dieser berichtet: quel libro veggiamo legato con vinchi (?) di cui restano ancora taluni frondi, wird man, namentlich auch nach der Abbildung in den Pitt. d' Erc., eher als eine Art von Säckchen oder Tasche betrachten müssen. Die obigen Erklärungen des Buches haben durchaus keine Wahrscheinlichkeit. Ob Welcker mit Recht in der Art, wie der Alte den Daumen der linken Hand hält, eine bezeichnende Geberde sucht, ist sehr die Frage. Jorio spricht a. a. O. über das averso pollice demonstrare aliquid (Quint. XI, 3, 104). Dieser Gestus wird von ihm so bezeichnet: Pollice disteso e diretto all' oggetto, le altre dita chiuse. Er fügt hinzu: Questo segno si pratica nel solo caso che la persona a cui va diretto, esista in una de' fianchi, oppure dietro al mimico. Nella detta ipotesi si porta la mano disposta nel descritto modo verso quel fianco nel cui lato si trovi l'oggetto che si vuol disprezzare additandolo. Das findet sich aber auf unserem Bilde gar nicht dargestellt. Auch hat der von Jorio beschriebene Gestus weder die Bedeutung, welche ihm Welcker beilegt, noch eine solche, die man hier für besonders passend halten könnte, indem er vorzugsweise das disprezzare, zuweilen auch l'ironia, aber immer con un certo che di disprezzo, ausdrückt. Die Haltung des Daumens erklärt sich von selbst aus der Lage der ganzen Hand. Der Kranz des Sclaven ist, was den Bühnengebrauch anbelangt, ganz mit dem der Figuren auf Taf. IX, nr. 12, zusammenzustellen. Auch dürfte zunächst an einen Komasten mit der Flötenspielerin zu denken sein. Diese hat man nicht als eigentlichen Theatermusiker zu betrachten (wie auch Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXII, p. 284, Anm. 4, einsah), sondern mehr in die Kategorie der Schauspieler, und zwar der stummen Personen, zu setzen. Sie entspricht in Betreff ihrer augenblicklichen Thätigkeit und ihres Standes ganz der Flötenspielerin ausserhalb des Theaters auf Taf. IX, 5. — Costüm und Farben desselben nach Welcker: „Die Flötenspielerei hat ein gelbes Unterkleid und darüber ein rothes Gewand. Ueber dieses fällt vorn herab ein schmales und langes dunkelrothes Tuch mit goldnen Borten oder Streifen daran, eine Tracht, die, wie Hr. Quaranta bemerkt, nur hier vorkömmt und der bandartige Ueberwurf der Komödie genannt wurde (Poll. VII, 67). Der maskirte Sänger trägt über einem grünen Unterkleid mit Aermeln, womit eine Art von Beinkleidern (femoralia, θύλακοι) zusammenhängt, einen weissen Mantel. Er hat wie das Mädchen einen Epheukranz auf dem Kopf, der bei diesem mit goldfarbigem Band durchflochten ist. Der Alte hat ein weisses Tuch um seinen kahlen Kopf gebunden und einen weissen Mantel um; vom Unterkleid sieht man nur die Aermel, die gelb sind; seine Schuhe sind schwarz." Der „bandartige Ueberwurf der Komödie" bei der Flötenspielerin beruht auf einem wunderbaren Missverständniss, welches man bald entdecken wird, wenn man sich der Stelle des Pollux (in welcher Quaranta ἐπίβλημα für ἐπίῤῥημα las) von S. 73 her erinnert. Auch die anderweitige Ansicht Quaranta's über diesen schwerlich als „Tuch" zu bezeichnenden Schmuck dürfte nicht das Wahre treffen: A me pare che siffatto epibléma taeniodes si usasse da prima a coprire l'apertura della tunica sul petto, e che poi fosse stato eziandio di ornamento. Dieser auf den anderen Abbildungen nicht so wie auf der vorliegenden über den unteren Saum des oberen Chiton hervortretende, auf den letzteren aufgenähte Besatzstreifen findet sich allerdings ganz so wie hier nirgends, doch bieten der Streifen auf dem Chiton des Flötenspielers auf Taf. XIII. nr. 6, und die zu den Hüften hinablaufenden Streifen an dem Chiton des Flötenspielers auf Taf. VI, 1, worüber im Text, S. 46, die Rede gewesen ist, genügende Analogien. Der Mantel des Sclaven kömmt über der rechten Schulter bis etwa zur Mitte der Brust hin (wo der Strich, den man nicht etwa für eine Nath in dem Chiton halten möge, sein Ende bezeichnet) und zwischen dem Sclaven und der Flötenspielerin zum Vorschein. Seine Farbe stimmt zu der Angabe bei Pollux. Nicht so die grüne Farbe des Chiton, welche dagegen auf den Bildern des Vatican. Miniaturen-Codex Parallelen hat (s oben S. 78). Auf unserem Gemälde lässt sie sich recht wohl als Ausnahme von dem Gewöhnlichen erklären, indem man annehmen kann, dass der Sclave festlich gekleidet sei. Rücksichtlich des Kopftuches des Alten weichen die Herausgeber und die Abbildungen von einander ab. Mit Welcker und Ternite stimmen die Herculanenser und ihre Abbildung überein; aber nach Quaranta und der von uns wiedergegebenen Abbildung muss man glauben, dass das turbanähnlich umgelegte Tuch auch den Scheitel und

Hinterkopf ganz bedecke. Seine Bedeutung anlangend, so kann es hier als Attribut des Alters gefasst werden und als Stellvertreter des *πῖλος* oder der *κυνῆ* des Landmannes. Die letztere Auffassungsweise passt für unser Bild besonders gut. Einem Landmanne steht auch die nur aus einem ärmellosen Chiton bestehende Kleidung vortrefflich an. Dass die weisse Farbe des letzteren mit dem Berichte des Donatus über den candidus vestitus der comici senes (oben, S. 79) übereinstimme, haben schon die Herculanenser bemerkt. An einen Mantel ist nicht zu denken. Ebensowenig an ein Unterkleid, welches für die Rolle in Betracht käme. Auch die Herculan. Akademiker berichten (p. 161 fl.): La manica, che comparisce, e forse corrisponde all' abito interiore, è di color giallo; aber sie geben noch weiter an: e di giallo anche son coverte le gambe. Also gehören die gelben Aermel ohne Zweifel zu dem aus Jacke und Hosen zusammengesetzten, enganliegenden Beinkleide, welches nur die Bühne im Allgemeinen, nicht die einzelnen Rollen angeht (vgl. Das Satyrsp., S. 183 fll.). Auch die schwarze Farbe der Fussbekleidung — welche letztere sich bei Ternite ganz ähnlich ausnimmt, wie auf unserer Abbildung, während in den Pitt. d'Erc. der obere Theil des Fusses mit den Zehen unbedeckt erscheint — deutet auf Einfachheit. Anders scheint es sich mit dem graden Stabe zu verhalten nach Etym. M., p. 185, 56: *Βακτηρία, ἣν ἐκάλουν ὀρθήν· ἐχρῶντο δὲ αὐτῇ οἱ ἐν περιουσίᾳ καὶ οἱ δικάζοντες· τῇ δὲ καμπύλῃ οἱ ἄγροικοι*, und Bergk z. Aristoph. *ΓΗΡΑΣ*, Fr. X. XI. XII, in Meineke's Fr. Com. Gr., II, 2. p. 999. Doch ist darauf hier gewiss Nichts zu geben; s. auch Das Satyrsp., S. 105 fl., Anm.

7. Vermeintliche Darstellung eines zum Einkaufe von Lebensmitteln gehenden Komödiensclaven oder eines Fischers aus der Komödie. Statuette. Nach Winckelmann Monum. ined., nr. 193.

Die erstere Erklärung ist von Winckelmann aufgestellt in den Monum. ined., Vol. II, p. 256, vgl. Werke, VI, 1, S. 254. Ihm folgen Fea in der Indicaz. antiq. della Villa Albani, n. 186, und Platner in der Beschreib. der Stadt Rom, III, 2, S. 501. Die andere Erklärung gab Visconti z. Mus. Pio-Clement., T. III, p. 42, p. 44, Anm. b. Unter der allgemeinen Bezeichnung als acteur comique findet man die Figur nach der Abbildung bei Winckelmann wiederholt in Clarac's Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874 B, 2222 E. Die Deutung auf einen Fischer trifft ohne Zweifel das Wahre. Unter den bekannt gemachten Fischerstatuen (Müller Handb. der Arch., §. 427, 5, der dritten Aufl., und Marbles in the Brit. Mus., P. X, Pl. 28 u. 29) giebt es mehr als eine Parallele. Ueber die Exomis s. oben S. 74 u. 76. Der Korb oder das Gefäss für die Fische, von den Schriftstellern häufig und unter verschiedenen Namen erwähnt (*καλαθίσκος*, *φορμός*, *φέρμιον*, *φέρνιον*, *σπυρίς*, *σπυρίδιον*, sporta, sportula, sportella, sirpicula) findet sich auf den Bildwerken entweder als aus Flechtwerk bestehend, oder nicht, wie hier, in welchem letzteren Falle wohl mehr an Leder als an Holz zu denken ist. Der Beutel in der Rechten ist mit dem grössten Theile des Armes moderne Restauration und jetzt auch wieder von dem Originale entfernt. Dass übrigens die Figur ursprünglich in der rechten Hand Etwas gehalten habe, ist sicher. Ich zweifle nicht, dass es eine Angelruthe aus Bronze gewesen sei; vgl. den Donax bei Plautus, Stich. II, 1, 17, der harundinem fert, sportulamque, et hamulum piscarium. Auch der Kopf der Statue ist modern; die rechts von derselben am Boden liegende Maske dagegen antik. Diese Maske hat jene beiden grossen Archäologen auf die Meinung gebracht, dass ein komischer Schauspieler dargestellt sei. Aber die Maske, welche auch Gerhard bei Annahme der Visconti'schen Erklärung für unverfänglich hielt (Beschreib. d. St. Rom, II, 2, S. 264), zeigt ganz deutlich Satyrohren. Ohne nun hier genauer zu untersuchen, ob die Satyrmaske für einen komischen Schauspieler passe — Komödien unter dem Titel *Σάτυροι* gab es ja mehrere —, wollen wir nur darauf aufmerksam machen, dass die Maske verhältnissmässig gross ist und am Boden liegt, um daran gleich die gewiss einleuchtende Behauptung zu knüpfen, dass die Maske als Wassermündung gedient und die Statuette zu jenen zahlreichen Fischerbildern gehört habe, mit denen von der Zeit gegen Ende der Römischen Republik an die Wasserbehälter verziert wurden, vgl. Visconti, a. a. O., p. 44, Anm. c, und Avellino z. Mus. Borb., Vol. IV, T. LV, auf welchem später auch von Clarac und Panofka (s. oben, S. 74) herausgegebenen, zu einem ähnlichen Zwecke wie das vorliegende bestimmt gewesenen Monumente an dem Baumstamme, worauf der Fischer sitzt, eine Silensmaske als Brunnenmündung zu sehen ist.

8. Sitzender bekränzter Sclave mit einem Ringe an dem Zeigefinger der linken Hand. Kleine Statue. Nach Mus. Pio-Clement., T. III, T. XXVIII.

Zuerst von Spon Miscell. erud. Antiq., p. 312, nr. I, herausgegeben. Nach der Spon'schen, ganz ungenauen Abbildung wiederholt in Montfaucon's L'Antiq. expl., T. III, Pl. CXLVII. Ungenaue Wiederholung der Abbildung im Mus. Pio-Clem. bei Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 873, nr. 2223, wo unter nr. 2222 auch eine bis auf den Kopf (der übrigens nach Visconti z. Mus. Pio-Clem., T. III, p. 37, Anm., neu ist, aber doch von dem Ergänzer wohl richtig nach links hin gewandt wurde) durchaus ähnliche, sitzende Sclavenfigur des Vatican. Mus. mitgetheilt wird, welche zuerst in den Monum. Mattheian., Vol. I, T. CXIX, herausgegeben ist. Bildwerke, welche so gut wie dieselbe Figur zeigen oder doch eine sehr ähnliche, nur dass an keinem der Ring vorkömmt, finden sich ausserdem nicht selten. So zunächst nr. 9—11 dieser Tafel, und nr. 5 der folgenden. Unter den anderswo herausgegebenen Bildwerken steht dem vorliegenden am nächsten die Marmorstatuette des Brit. Mus. bei Clarac, a. a. O., nr. 2222 A., und besser in Anc. Marbl. in the Brit. Mus., P. X, Pl XLIII. Dann kommen zwei Bronzestatuetten bei Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. XVIII und LXXI. Unter den noch nicht bekannt gemachten Darstellungen dieses Gegenstandes nimmt ein rundes Werkchen aus Terracotta in Besitz des Commend. Campana in Rom des Materials wegen ein besonderes Interesse in Anspruch. Bei der Statuette des Brit. Mus. ist nach p. 110 des Textes auch the hair bound with a wreath of flowers, bei den späterhin erwähnten fehlt der Kranz auf dem Haupte; auch haben dieselben keinen Kranz in der Hand, wie die Figuren auf Taf. XI, nr. 9 und 10. — Es wäre sehr interessant, wenn man eine Sclavenfigur in derselben oder auch nur in ähnlicher Situation wie diese, isolirt so oft vorkommende, in einer Scene mit mehreren Figuren aus der Komödie nachweisen könnte. Ich habe das Glück gehabt, auf einem Terracotterelief, welches sich in zwei Römischen Privatsammlungen findet — besser in der Campana'schen, minder gut in der Kestner'schen —, eine durchaus ähnliche Figur zu entdecken. Hier die Beschreibung der Reliefdarstellung: Im Hintergrunde sechs Säulen, die vier in der Mitte näher zusammenstehend. Ueber ihnen ein Fries, der über jeder Säule vorspringt. Die Säulen an den Capitellen durch Gewinde verbunden. Hinter ihnen eine Mauer, in der die einzelnen Steine angegeben sind, und zwischen den beiden mittelsten Säulen, wie es scheint, eine Thür. Vor dem mittleren Säulenpaar, zumeist links von dem Beschauer, ein Altar und davor eine ziemlich hohe Fussbank, gewiss auch aus Stein. Auf dem Altar ein Bärtiger, sich mit der Rechten auf denselben stützend und das linke Bein über das rechte schlagend, nach links (also von dem Beschauer aus gerechnet, nach rechts) hin sehend; das Obergewand um die Mitte des Leibes herumgeschlagen, der Zipfel desselben, über der linken Schulter herabfallend, mit der linken Hand gehalten, welche in der Gegend der Schaam liegt. Weiter nach rechts (von dem Beschauer), unmittelbar vor der ersten folgenden Säule, ein ebenfalls bärtiger Stehender, den rechten

Arm vor den Leib haltend, den linken unter dem Mantel herabhängen lassend, fast in der Richtung des Sitzenden hin sehend. Endlich, zwischen den beiden letzten Säulen nach rechts, nach links hin schreitend, ein anderer Bärtiger mit auf den Rücken fallendem Haare, auch im Mantel, den rechten Arm hoch auf die Brust legend und in der Linken, welche über der linken Lende anliegt, einen Stab haltend. Er scheint es auf den Sitzenden gemünzt zu haben. — Für die genauere Erklärung der bekanntgemachten einschlägigen Bildwerke ist so gut wie Nichts geschehen, was der Rede werth wäre, mit Ausnahme dessen, was über das vorliegende Visconti z. Mus. Pio-Clem., a. a. O., p. 37, bemerkt hat: La situazione di seder sull' ara ci rammenta di alcune scene di Plauto, nelle quali il servo appunto sull' ara corre ad assidersi, per assicurarsi dallo sdegno dell' irritato padrone. Nell' ultima scena della Mostellaria ne abbiamo un insigne esempio: dove Tranione veggondo le sue frodi palesi, non trova miglior espediente che occupar l'ara più vicina, e fissarvissi (V, 1, 45 e 54). L'anello che tiene colle prime dita della sinistra è forse il corpo del delitto, e l'istrumento dell' ordito inganno, come nel Curculione (II, 3, 81). O è piuttosto il Condalio, anello servile (?), su cui si aggirava tutto l'intrigo di una commedia perduta di Plauto, ch'era quindi intitolata Condalium, imitazione del Dactylion o Anello, favola comica di Menandro. Il nostro attore è coronato la fronte d'una ghirlanda intrecciata di bende e di fiori, usata già per qualche sacro rito nella commedia stessa introdotto, altra difesa dalle battiture, colla quale nel Pluto d'Aristofane spera il servo Carione sottrarsi al risentimento di Cremilo (Vs. 21). Questa corona è di quella fatta che στρεπταὶ e κυλισταὶ denominavansi, cioè tortili o convolute, e che ne' sagrifizj soleano aver luogo. Ihm spricht nicht allein Pistolesi nach (Il Vaticano descr. ed illustr., Vol. VI, p. 86), sondern ihm stimmt auch Gerhard bei, in der Beschreib. der St. Rom II, 2, S. 265; nur dass er als Vermuthung ausspricht, der Komiker sei des entwendeten Ringes wegen auf den Altar geflüchtet. Ganz anders urtheilt, ohne von Visconti's Erklärungsversuchen Kunde zu haben, über die betreffenden Denkmäler T. Baden N. Jahrb. f. Phil. und Päd., Supplbd. I, S. 449, indem er meint, dass sie „die Müdigkeit des laufenden Bedienten" darstellen. Aber daran ist gewiss bei keinem der Denkmäler zu denken. Was unsere Statue und die ihr entsprechende andere des Vatican. Mus. anbelangt, so spricht für die Beziehung auf ein Drama wie das Condalium sehr, was Visconti selbst schon in Anm. f hervorgehoben hat: Il Condalio era così chiamato, perchè questa specie d'anello soleasi portare sulla stessa articolazione o nodo delle dita, grecamente detto κόνδυλος. Tale è la situazione dell' anello nella figura che stiamo osservando. Um so mehr Schade, dass wir von jener Komödie nichts Genaueres wissen. Auch Alexis, Amphis und Timokles haben Komödien unter dem Titel Δακτύλιος geschrieben. Der Kranz muss allerdings, wenn man ihm die Kraft gegen Schläge zu schützen beimessen will, als ein bei irgend einer heiligen Handlung getragener gedacht werden. Aber, wenn der Kranz an sich schon ein Schutzmittel ist, warum hat es dann der Sclave noch für nöthig gehalten, auf den Altar zu flüchten? Der Sclav Karion sagt bei Aristophanes zu seinem Herrn Chremylos ausdrücklich: οὐ γάρ με τυπτήσεις στέφανον ἔχοντά γε. Um diesem gewiss begründeten Einwande zu begegnen, muss man annehmen, entweder, dass der Kranz anderer Art, oder dass das, worauf der Sclave sitzt, kein Altar sei. Das Letztere wäre an sich sehr wohl möglich — auf der folgenden Tafel, um nicht weiter zu gehen, sieht man mehrere ganz ähnliche zum Sitzen dienende Gegenstände, welche unmöglich als Altäre betrachtet werden können —, aber man hat durchaus nicht nöthig es anzunehmen. Man meine ja nicht, dass auf dem Römischen Terracottarelief das, was wir in der obigen Notiz Fussbank genannt haben (wahrscheinlich, um mit kurzen Worten anzudeuten, dass der Sitzende seine Füsse darauf gestellt habe) oder das Aehnliche, was man unter nr. 9 und 11 dieser Tafel sieht (wenn der Untersatz antik oder doch richtig restaurirt ist), gegen einen Altar spräche: ähnliche Altäre mit einem Absatze kommen auch sonst vor; besonders interessant ist der auf dem Vasenbilde bei O. Jahn Teleph. und Troilos, Taf. 2 (Guigniaut Relig. de l'Antiq., CCVII, 774a) und Gerhard Etr. u. Kamp. Vasenb. T. E, nr 5. Eher glauben wir unseres Theils, dass der Kranz nicht als Zeichen einer heiligen, sondern einer ganz profanen Handlung zu betrachten sei: nämlich als einer von den Kränzen, welche man bei Zechgelagen zu tragen pflegte. Diese Erklärung wird ganz besonders in Betreff der Kränze einleuchten, welche die beiden Sclaven unter nr. 9 und 10 in der Hand haben. Dass die Art des Kopfkranzes nicht dagegen spricht, braucht selbst gegen Visconti nur mit einem Worte bemerkt zu werden. Gori berichtet über den auch in dieser Beziehung dem unsrigen sehr ähnlichen Komiker auf Taf. XII, nr. 5, (Symbol. litterar. Vol. II, p. 186) genauer: Cernimus ejus caput inter vittas rosis coronatum. Auch diese vittae, die mit den Kränzen so regelmässig verbundenen Tänien, können durchaus nicht als Zeugniss für den heiligen Gebrauch des Kranzes gelten. Danach haben wir denn in den Fällen, wo wir den Kranz finden, am wahrscheinlichsten einen Sclaven cum corona oder corolla ebrium (Plaut. Menaechm. IV, 1, 5, u. 2, 65, Pseud. V, 2, 2, Amphitr. III, 4, 16) zu erkennen, der sich aram paravit (Terent. Heaut. V, 2, 22), weil er sich vor Strafe fürchtet, sei's wegen seines Zechens oder weil er ausserdem noch, vielleicht eben in trunkenem Zustande, irgend Etwas verbrochen hat. Das Sichaufstützen und die ganze übrige Haltung des Körpers passt bei allen Figuren, namentlich auch bei der vorliegenden und ganz besonders bei der unter nr. 9 abgebildeten, sehr wohl zu einem Trunkenen. Möglich, dass der Ring das Vergehen des Sclaven genauer andeuten soll. — Das wäre es etwa, was sich über das vorliegende Monument mit Wahrscheinlichkeit sagen liesse. Nun erhebt sich aber die Frage, ob alle Bildwerke, die wir näher mit jenem zusammengestellt haben, ganz dieselbe Rolle darstellen, oder die, welchen nicht allein der Ring, sondern auch der Kranz fehlt, eine, wenn auch immer ähnliche, doch verschiedene. Hierüber mit Bestimmtheit zu urtheilen, ist geradezu unmöglich, theils wegen der mangelhaften Erhaltung mehrerer Denkmäler, worüber zu der betreffenden Nummer genau Bescheid gegeben ist, theils weil bei einigen anderen unsere Kunde nicht so genau ist, dass wir über die kleinsten Details mit Sicherheit urtheilen könnten, endlich weil, wenn diese Details auch an den Originalen fehlten, doch noch nicht feststände, dass das auch bei dem Originale von den Originalen Statt gehabt hätte, denn unsere jetzigen Originale sind ohne Zweifel nur Copien, ja meistentheils Copien von Copien. Die allgemeinen Gesetze archäologischer Hermeneutik führen darauf, so lange es irgend gehen will, die Darstellung einer und derselben Rolle anzunehmen. Auch sehe ich unter den in diesem Werke mitgetheilten einschlägigen Denkmälern keines, welches man gezwungen wäre auf eine andere Rolle zu beziehen als auf die in dem vorliegenden dargestellte, nicht einmal nr. 10 dieser Tafel. Auf leise Abweichungen in der Haltung, durch welche die Bedeutung nicht verändert wird, ist noch weniger zu geben als selbst auf die Abwesenheit eines Attributes wie der Ring, den man übrigens keinesweges dadurch irrelevanter machen darf, dass man mit Amaduzzi z. Mon. Matth., a. a. O., p. 101, annimmt, er gehöre nicht der Rolle, sondern nur der Person des Schauspielers an, als Preisgeschenk.

9. Sitzender Sclave mit einem Kranz in der Rechten. Kleine Statue. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874 A, nr. 2222 C.

Vgl. zu nr. 8. Platner Beschr. der St. Rom, III, 2, S. 497, nr. 17: „Neu der Kopf mit der Maske vor dem Gesichte und die Füsse nebst dem linken Beine bis an die Wade". Nach meinen Notizen ist von dem rechten Fusse nur der vordere Theil neu. Das (häufiger vorkommende) Zusammenhängen der Aermel mit dem Chiton notirte schon Stephani Annal. d. Inst. arch., Vol. XVI, p. 256, A. 1.

10. Sitzender Sclave mit Kranz auf dem Kopfe und in der Rechten, die Zunge ausstreckend. Kleine Statue. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874 A, nr. 2222 B.

Vgl. zu nr. 8. Platner Beschr. d. St. Rom, III, 2, S. 546: „Neu sind die Beine, ein Theil der linken Hand und der rechte Arm mit der Hand, welche den Kranz hält, von dem jedoch ein Theil antik sein dürfte." Von dem Arm ist der obere Theil meist alt; zu dem Theile der linken Hand, welcher neu ist, gehören die drei ersten Finger vom Daumen an, auch das Gewand in der Gegend ist neu. Nach Platner scheint der Kopf „nicht fremd". Auch ich habe mir notirt, dass der Kopf am Hals aufgesetzt, aber alt sei. Leider finde ich nicht ausdrücklich angegeben, ob Spuren einer Maske zu erkennen sind oder nicht. Die herausgestreckte Zunge, eine sehr bekannte Hohngeberde (Taf. XII, 11, Ferrarius De Vet. Acclam. et Plaus., L. II, C. XX, in Gronov. Thes. Ant. Rom., T. VI, p. 77 fl., Caylus Rec. d'Antiq., IV, 79, 2, Müller Handb. der Arch., §. 335, 9) passt sehr wohl zu einem trunkenen Sclaven, welcher sich durch seine Flucht auf einen Altar vor seinem Verfolger sicher fühlt. Doch wird, wenn der Kopf wirklich zu der Statue gehörte, die Annahme, dass diese sich auf dieselbe Rolle bezogen habe wie nr. 8, nur unter der Voraussetzung eines anderen Originals bestehen können.

11. Sitzender Sclave. Statue unter Lebensgrösse. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874 B, nr. 2222 D.

Vgl. zu nr. 8. Platner Beschr. d. St. Rom, III, 2, S. 545, nr. 8: „Neu der Kopf mit der Maske vor dem Gesichte, der rechte Arm mit Ausnahme der Hand, die linke Hand mit der Rolle und die Beine mit Ausnahme des rechten Fusses." Ich notirte mir: Kopf mit Hals neu aufgesetzt, vom rechten Arm nur das alleroberste Stück alt, von der linken Hand der grösste Theil mit der Rolle restaurirt; von dem Altare nur sehr wenig alt.

Taf. XII.

1. Komiker im Franzenmantel, das rechte Bein aufstützend. Statue unter Lebensgrösse. Nach Mus. Pio-Clement., T. III, T. XXIX.

Nach derselben Abbildung auch bei Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874, nr. 2224; von einer anderen Seite bei Pistolesi Il Vatic., Vol. VI, T. XXXXVII. Der Kopf ist modern. Gefunden auf dem Forum zu Präneste (einem für das Bühnenwesen nicht unwichtigen Orte: Ficoroni De Larv. scen., p. 42, 44, 85). Vgl. Visconti z. Mus. Pio-Clem., a. a. O., p. 38 fl., der in seiner sonst wenig beachtenswerthen Erklärung berichtet: Un simulacro del tutto simile fu già scavato in un luogo del Tiburtino detto Pantanello, compreso un tempo nella villa Adriana, e passò poi in Inghilterra: mancava però del capo, siccome il nostro. — Die Stellung kann man auf Nachdenken (s. oben, S. 53, zu Taf. IX, 2) und auf aufmerksame Theilnahme an der Rede (O. Jahn Arch. Aufs., S. 39, Anm.) beziehen.

2. Schreitender Komiker im Franzenmantel. Kleine Statue. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874 B, nr. 2221 E.

Vgl. Platner Beschr. der St. Rom, III, 2, S. 547: „Er trägt unter dem Mantel ein mit Franzen besetztes Kleid. Neu ist der Kopf mit einer bärtigen Maske, der rechte Vorderarm mit Ausnahme der Hand, die eine Bücherrolle hält, die linke Hand mit einem Theile des Mantels und die Beine." Der erste Satz ist, um das zur Rechtfertigung der Clarac'schen Abbildung ausdrücklich zu erinnern, durchaus falsch. Auch unter den folgenden Angaben ist eine sehr misslich. Ich notirte mir kurzhin: Neu alle Extremitäten, der rechte Arm vom Ellenbogen an. Neu selbst der Theil des Gewandes, wo die linke Hand anliegt, von oben bis unten hinab. Das Attribut der Rolle wäre immerhin interessant. Aber es erregt schon an sich Verdacht, dass die keineswegs an dem Körper anliegende Hand mit der Rolle antik sein soll, während doch der Arm, wozu sie gehört, als modern bezeichnet wird. Sie müsste denn allein unbeschädigt aufgefunden sein. Dazu kömmt noch der Umstand, dass die Ergänzer solchen Schauspielerfiguren ganz gern eine Rolle in die Hand gaben, auch wo sie durchaus nicht passt, wie bei Taf. XI, nr. 11. An dem Originale sieht man ausserdem deutlich, was auf der Abbildung nicht wahrzunehmen ist, dass der Komiker unter dem sichtbaren Chiton das gewöhnliche Leibgewand mit Aermeln hatte, wie auch Stephani Ann. d. Inst. arch., Vol. XVI, p. 256, A. 1, beobachtet hat; wenn dieser jedoch in Anm. 2 angiebt, dass sich auf der rechten Schulter dieses Komikers, so wie eines anderen in Villa Albani befindlichen, den man bei Platner a. a. O., S. 509, beschrieben und bei Clarac a. a. O., Pl. 874, nr. 2221 B, abgebildet findet, an dem Chiton la cucitura zeige, welche den Zweck hatte, dass le genti lavoranti, che portavano quel vestimento nella vita commune, secondo il bisogno, potessero far libero tutto quel braccio (vgl. zu der folgenden Nummer), — so habe ich davon Nichts wahrgenommen; auch wäre ein solcher Exomischiton bei diesen Schauspielern auffallend, da sie gewiss nicht die Rolle von Leuten aus der arbeitenden Classe hatten.

3. Sclave mit vor dem Leibe zusammengelegten Arm. Bronzestatuette. Nach Micali Antich. Monumenti, T. CXIX, nr. 2.

Nach Micali Stor. d. ant. Popoli Ital., T. III, p. 224, in der Nähe von Cortona gefunden, und jetzt im Museum zu Leyden (?). Eine ähnliche Figur bei Casalius De Trag. et Com. in Gronov. Thes. Gr. Ant., Vol. VII, zu p. 1608. — Die Haltung der Arme, welche sich unter nr. 30 dieser Tafel wiederfindet, begleitet zunächst Nachdenken und Verlegenheit, dann Schmerz und Trauer. Er entspricht also dem schon oben, S. 49 fl., zu Taf. VIII, nr. 6, besprochenen Uebereinanderschlagen der Arme, nur dass dieses noch einen Grad stärker ist. Aristoteles in der Statue bei Christodoros, Ecphras. Vs 17 fl., *ἱστάμενος χεῖρε περιπλέγδην συνέεργαθεν*. Ein ähnlicher Gestus bei der folgenden Figur (nr. 4). Ein dem unsrigen sehr ähnlicher Komödiensclav ex Museo Aloysii Corradini I. C. Patavini bei Licetus De Lucern. Antiq. recond., p. 630, und daraus bei Montfaucon Ant. expl., T. V, Pl. CLXXX, und ein gleichfalls nahestehender bei Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. XXXIII, nr. 1, haben die Hände, ohne dass die eine die andere fasst, übereinandergelegt, eine Geberde, die auch auf Bildwerken anderer Art gefunden wird, sowohl bei stehenden als auch bei sitzenden Figuren, vgl. z. B. Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 854, nr. 2161 B., Pl. 854 B, nr. 2161 F (gefangene Barbaren), und Pl.

845, nr. 2133 (Philosoph). — Sehr instructiv ist der Exomischiton der Figur. Man sieht nämlich über der rechten Achsel eine Nath oder Commissur und eine Andeutung von Nadeln mit Köpfen oder von Knöpfen, wodurch dort zwei Stücke des Chiton zusammengehalten werden, während über der linken Achsel Nichts dergleichen sichtbar ist. Meist nicht verbunden gewahrt man die beiden Stücke an dem Chiton des Hephaistos auf dem Vasenbilde in Millin's Vases peints, T. I, Pl. IX (Gall. myth. LXXXIII, 336), Millingen's Vases de Coghil, Pl. VI, und in der Él. céram., T. I, Pl. XLI. Das, was man an dem vorliegenden Monumente sieht, erinnert an die *ἐξωμὶς* als *χιτὼν κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων* nach Poll. IV, 118 (s. oben, S. 79), und den Schol. z. Dio Chrysost., p. 789 Emper. (s. oben, S. 73), und an die Erklärungen des *χιτὼν ἑτερομάσχαλος* bei Hesych.: *Ἑ. χ. δουλικὸς ἐργατικός, ἀπὸ τοῦ τὴν ἑτέραν μασχάλην ἔχειν ἐρραμμένην*, und dem Schol. z. Aristoph. Eq. 882 (879): *ἦν δὲ καὶ ἑτερομάσχαλος ὁ τῶν ἐργατῶν, οὗ τὴν μίαν μασχάλην ἔρραπτον*, Erklärungen, welche bei ihrer Kürze und Unbestimmtheit doch sich hören lassen können, während die weitere Auseinandersetzung des Schol. z. Dio Chrysost. baaren Unsinn bringt. Auch Becker hat im Charikl., II, S. 213 fl., die Worte des Pollux nicht richtig verstanden, indem er meinte, sie enthielten „die Angabe, dass die linke Seite, wo doch der Aermel war, offen gewesen sei." Richtiger urtheilte schon Salmasius z. Hist. Aug. Script., T. II, p. 566, wenigstens insofern als er bei der Erklärung der Glosse des Hesych. das Wort *ἐρραμμένην* durch fibulatam erklärte. Ob jedoch in der Stelle des Pollux das Wort *ῥαφή* durch fibula zu deuten ist, steht dahin. Eine Abbildung von der Rückseite bei Micali zeigt, dass der Chiton, wie gewöhnlich, gegürtet ist und das zusammengelegte Pallium von der linken Achsel herabhängt.

4. Sclave in ähnlicher Haltung. Bronzestatuette. Nach Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. XIX.

Vgl. Ficoroni, a. a. O., p. 38. Die Weise mit der rechten Hand den linken Arm dicht über der Hand zu fassen, findet sich eben so an der Statue des gefangenen Barbaren bei Perrier Stat., Pl. 16 (Clarac, Pl. 854 C, 2161 W), nur dass daselbst die Arme schlaffer weiter herunterhängen.

5. Sitzender Sclave mit Kranz auf dem Kopfe. Bronzestatuette. Nach Gori Symbol. litterar., Vol. II, zu p. 186.

Vgl. zu Taf. XI, nr. 8.

6. Sitzender Sclave mit auf den Rücken gelegten Händen. Bronzestatuette. Nach Caylus Rec. d'Antiquités, T. V, Pl. LXXXI, nr. III.

Caylus betrachtet diesen Komiker, p. 223, als einen Atellanen. Die auf den Rücken gelegten Hände finden sich auch bei den folgenden Nummern. In keinem Falle ist von dem Künstler deutlich angegeben, ob man sich dieselben als gebunden zu denken habe oder nicht. Zu nr. 7. ist freilich in dem Texte des ersten Herausgebers die Rede von colligatis post tergum manibus. Aber, dass wirklich Stricke sichtbar seien, wird nicht gesagt. Sind die Hände als gebunden zu betrachten, so ist wohl die wahrscheinlichste Annahme, dass die betreffenden Personen geschlagen oder mit Schlägen bedroht werden. Dies passt gewiss sehr gut auf die vorliegende und die folgende Nummer. Bei nr. 8 ist die Lage der Arme der Art, dass man, auch unter der Voraussetzung, die Figur werde mit Schlägen bedroht, an ein freiwilliges (nämlich zum Zwecke des Abwehrens vorgenommenes) Halten der Hände auf den Rücken denken kann. Doch dürfte, nach der von uns wiedergegebenen Zeichnung zu urtheilen, die anderweitige Haltung der Figur mehr dafür sprechen, dass das Zurückschlagen der Arme als eine Geberde des Uebermuths zu betrachten sei, wie dieselbe Geberde von T. Baden N. Jahrb. f. Phil. u. Päd., Suppl.-bd I, S. 454, an einem Monumente gedeutet wird, welches nach seiner Meinung einen Kuppler darstellt. Dass die Hände auf dem Rücken bei den beiden anderen Figuren in gleicher Weise zu deuten seien, ist nicht so glaublich.

7. Aehnliche Darstellung. Bronzestatuette. Nach Ficoroni De Larv. scen., T. XXVII, 3.

Der Verf. des Textes bei Ficoroni meint, p. 48, von der Figur: vel mutam agit personam, vel secum ipse servilem suam conditionem deplorat. An der Haltung des Kopfes, den zugekniffenen Augen, dem Auftreten mit den Füssen erkennt man bei dieser sitzenden Figur mit den Händen auf den Rücken wohl mit Sicherheit einen Sclaven, der geschlagen oder mit Schlägen bedroht wird. Dass, wenn dem so ist, der Sitz kein Altar sein kann (Visconti z. Mus. Pio-Clem., T. III, p. 37, Anm. a), trotzdem, dass selbst die einzelnen Verzierungen solche sind, die sonst häufig an Altären gefunden werden, ist handgreiflich.

8. Jugendlicher Sclave, welcher mit auf den Rücken gehaltenen Händen rittlings auf einem Schlauche oder wohl vielmehr auf einem Sacke sitzt. Bronzestatuette. Nach Caylus Rec., T. III, Pl. LXXV, nr. IV.

Ficoroni, welcher Tab. XXXVII, nr. 2, dieses Monument zuerst, aber ungenügender, herausgegeben hat, bezieht es, p. 59, auf den Bakchischen Schlauchtanz, mit Berufung auf Vergil. Georg. II, 382 fl. Ebenso Hölscher De Person. Usu, p. 15. Dagegen Caylus, p. 278 fl.: Je croirois que l'attitude de cet Acteur ne doit rappeller d'autres idées que celles d'une farce et d'un Farceur, d'autant que son maintien est plaisant, que le mouvement de sa tête contraste bien avec ses bras placés derrière son dos, et qu'il indique de l'indifférence ou du mépris pour le Spectateur, ou plûtôt pour celui avec lequel il est en scène; et par une suite de cette conjecture, je dirois que le comique de son attitude consistoit à s'être mis à cheval sur l'outre, au lieu d'y sauter debout, comme on faisoit ordinairement. Car on sçait que de tout tems la plaisanterie est établie sur ces sortes d'oppositions ou de contrastes avec l'usage reçu. Derselbe bemerkt, p. 279, über die Erhaltung des Monuments: Celui-ci est assez mal conservé; l'outre principalement a souffert beaucoup d'altération; mais il est facile à reconnoître, et ne peut donner lieu à aucune alternative. Ob das Geräth ein Weinschlauch sein soll oder nicht vielmehr ein Sack, worin etwas Anderes getragen wird, kann nach unserer Meinung ziemlich gleichgültig sein. Jedenfalls haben wir einen jener auf der komischen Bühne von der ältesten Zeit her so gewöhnlichen (Bergk Comment. de Reliq. Com. Att., p. 359, und z. Aristoph. *ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ*, Fr. III, in Meineke's Fr. Com. Gr. II, 2, p. 1168 fl.), auch auf den scenischen Bildwerken mehrfach vorkommenden (Taf. IX, 13, XII, 14 u. 36, A, 25), lasttragenden Sclaven vor uns, der von seiner sauren Tracht einstweilen sich tragen lässt, indem er sich derselben zur Bequemlichkeit als Sitzes bedient. Sonst vgl. zu dem von Caylus über die Haltung der Figur Bemerkten das zu nr. 6 Gesagte. — Die Maske könnte, nach der Caylus'schen Zeichnung zu urtheilen, für eine blosse Gesichtsmaske gehalten werden und somit Bedenken erregen. Da aber weder Caylus diesen Umstand notirt hat, noch in Ficoroni's Abbildung und Text eine Spur davon zu finden ist, so hat man gewiss eine komische Maske der gewöhnlichen Art anzunehmen.

9. Kahlköpfiger Parasit aus dem Mimus oder nach dem Leben, die linke Hand an den gesenkten Kopf legend. Nach Caylus Rec. T. IV, Pl. XCII, nr. III.

Caylus, p. 300: La charge du visage, quoique légère, m'engage à regarder cette petite Statue de bronze et de ronde-bosse, comme la représentation d'un Acteur de la Comédie Romaine, puisqu'il est vêtu de la toge. Cette Figure est charmante par sa disposition et par l'expression de sa rêverie ou de sa méditation. Caylus giebt nicht an, ob die Figur eine Maske habe oder nicht. Da er sie jedoch auf die Komödie bezogen hat, so hat er gewiss das Erstere angenommen. Das Obergewand ist sicherlich nicht die Toga, sondern das Pallium. Die Drapirung anlangend, so hat man ohne Zweifel das *ἐπαρίστερα περιβεβλῆσθαι* anzuerkennen. Das deutet auf einen Tölpel und Spassmacher, s. oben, S. 75. Eben darauf führt auch der Kahlkopf, der ja den stupidi (Arnob. adv. Gent. VII, p. 239) und *γελωτοποιοί* (W. C. L. Ziegler De Mimis Rom., p. 30, A. x, Jahn z. Persius, p. LXXXVI, Anm. 2) eigen war. Auch von den Parasiten ausserhalb des Theaters finden wir angegeben, dass sie sich das Haar schoren (Juven. V, 171, Alciphr. III, 43), weil sie ja in ihrem Leben und Treiben so regelmässig den Tölpel und Spassmacher abgaben. Dass Parasiten in der Griechischen Komödie oder in der Römischen pallicta auch mit geschornem Kopfe aufgetreten wären, wird nicht bezeugt, ist aber dennoch nicht unglaublich. Da aber die Figur durchaus das Aussehen hat, als sei sie nicht maskirt, so wird man auf den Mimus hingewiesen, oder auf das gewöhnliche Leben. Da dürfte es denn wegen des Palliums, das doch seinen besondern Bezug haben muss, das Wahrscheinlichste sein, dass die Statue die irgend eines Graeculus sei, welche nach Böttiger Sabina, II, S. 39 (vgl. jedoch Becker Gallus, II, S. 106) in Rom das Gewerbe eines Parasiten betrieben. Der Ausdruck des Gesichts und die Haltung des Kopfes, namentlich auch die an die Backe gelegte Hand, können allerdings mit Caylus auf tiefes Nachdenken bezogen werden, besser noch geradezu auf Schmerz und Trauer; aber wem kömmt nicht der Gedanke an einen plagipatida (Plaut. Capt. III, 1, 12, Aristophon ἐν Ἰατρῷ bei Athen. VI, p. 238, c, in Meineke's Fr. Com. Gr., Vol. III, p. 357, Fr. 1, Vs 6, Sidon. Ep. III, 13, und mehr bei Osann im Philologus, Jahrg. I, S. 628, A. 2), dem, um mit Juvenalis zu reden, vertice raso caput pulsatum est, indem ihm eine tüchtige Backpfeife (salapitta, alapa) beigebracht ist (Arnob. a. a. O., Juvenal. VIII, 191 fl., Martial. II, 72, V, 63, Tertullian. de Spectac. 23), und der in dem dargestellten Augenblicke den Schmerz körperlich und geistig nachfühlt? Ueber die Parasitenrolle im Mimus Festus, p. 326 Müll.

10. Männliche Rolle aus der Atellana oder tabernaria. Bronzestatuette. Nach Ficoroni de Larv. scen. et Fig. com., T. XV.

Obige Erklärung stützt sich darauf, dass die Figur maskirt ist und die Pänula trägt. Die Pänula ist unzweifelhaft. Figuren mit diesem Kleidungsstücke, welches sich besonders häufig bei dem Telesphoros findet, auch bei Ferrarius De Re vest., P. II, L. II, C. VII (in Graev. Thes. Ant. Rom., T. VI, p. 831 u. 835), und Anal. de Re vest., Cap. VII (in Graev. Thes., a. a. O., p. 1056 fl.), Bartholinus de Paenula (in Graev. Thes., a. a. O., p. 1170 fl.), Cuper Apoth. Homer., p. 192, Gori Mus. Etr. T. I, T. LXIII, I u. II, und in den Abbild. von Alterth. des Mainzer Mus., Mainz 1848, Taf. I. Anstatt des cucullus, welcher häufiger an der Pänula angebracht ist, hat die vorliegende Figur einen apexartigen pileus auf dem Kopfe. Doch ist diese gewiss nicht als flamen, sondern vielmehr etwa als ein Mann vom Lande zu betrachten. Am meisten Aehnlichkeit hat sonst wohl die Kappe des Amphion auf dem Relief bei Clarac Mus. de Sculpt., Pl. 116, 205, oder Braun Zwölf Basrel., Vign. zu Taf. III, während sich auf dem entsprechenden Relief in Zoega's Bassir., T. XLII, die Spitze oben bei weitem kürzer zeigt. Kleinere Aufsätze oder Büschel, vollkommen so sehr dem praktischen Zweck einer Handhabe als zum Schmucke dienend, finden sich an dem Pileus öfter, ebenso an dem Petasus, zuweilen mit einem durchgebohrten Loche, zum Aufhängen, z. B. bei dem Argos auf den Reliefs mit dem Bau der Argo, Müller Handb. der Arch. §. 371, 6. Näher steht noch die Spitze der petasusähnlichen Kopfbedeckung auf dem Bilde bei Gell Pompej., N. S., Vol. II, Pl. LXXII, Mus. Borb. Vol. X, T. LVII, Zahn Ornam. und Gem., Ser. II, T. 23, und anderes Aehnliche, was O. Jahn Arch. Beitr., S. 403, beigebracht hat, wozu wir schliesslich als besonders beachtenswerth noch den höchst eigenthümlichen, aber doch wohl nicht durchaus phantastischen Kopfaufsatz der Figur bei Ficoroni De Larv. scen., T. LXXI, nr. 5, fügen. — Solche Kopfbedeckungen können leicht zu der Vermuthung führen, dass auch die Kopfbedeckung des Zeus auf Taf. IX, nr. 11, eine dem Leben entlehnte, aber vielleicht nicht ganz genau wiedergegebene sei.

11. Ein sannio und morio (fatuus, stupidus) und distortus. Bronzestatuette (die Augen und Zähne aus Silber). Nach Ficoroni De Larv. scen., T. IX, nr. 2.

Vgl. p. 26: Quae sequitur persona, e prototypo delineata est, qui (so!) in Museo R. R. P. P. Societatis Jesu, olim Marchionis Capponi, asservatur. — Haec persona tam a tergo, quam dextrorsum gibbosa apparet, capite abraso, naso pando, recurvo, et crasso, et sannis argenteis de ore protendentibus, ita ut ipsius vultus a reliquo corpore abnormis, verum monstrum, veramque stultitiae, et hebetudinis speciem ostendat, instar fatui illius, qui Pulcinella dicitur, et hodie in scenam induci solet, ut risum moveat. Videndum quid de hac persona scriptum fuit (so!) in calce ectypi aere incisi jussu ejusdem Marchionis Capponi. Von der in den letzten Worten erwähnten Abbildung findet sich eine Wiederholung bei St. Non Voy. pitt. de Naples et de Sic., Vol. I, P. 2, No 6 bis, welche die Statue von der Seite zeigt. Der Kopf ist nach meinen Notizen über das Original keineswegs ganz kahl rasirt, wie auch unsere ziemlich getreue Abbildung zeigt; das Haar ist dünn und anliegend; gerade auf dem Wirbel ist Etwas abgerissen, so dass es da wie eine grosse Tonsur aussieht. Für den sannio sind charakteristisch die ausgestreckte Zunge (s. oben zu Taf. XI, nr. 10) und die sichtbaren Zähne (einer auf jeder Seite, vgl. das Weib in der Komödienscene in Gerhard's Forts. d. Arch. Ztg., 1849, Taf. IV, 1), so wie auch der nasus aduncus (Horat. Serm. I, 6, 5, Pers. I, 40 u. 118, vgl. oben, S. 45, zu Taf. VI, 47). Den Blödsinn beurkundet der Gesichtsausdruck. Sonst passt sehr wohl die Beschreibung, welche Martialis, VI, 39, von einem morio macht: er sei acuto capite et auribus longis, quae sic moventur, ut solent asellorum. Ambrosch vergleicht passend den Kopf des Etrusk. Charon, De Charonte Etr., p. 59. Durch den Buckel tritt die Figur auch in die Kategorie der distorti. Ein buckeliger Possenreisser war der Dossennus oder Dorsennus der Atellana (Munk De Fab. Atell., p. 35 fl.). Könnte man annehmen, dass die vorliegende Figur maskirt sei, so liesse sich wohl an die Atellana denken. Doch ist jenes nicht wahrscheinlich (vgl. auch Caylus' Bemerkung über die folgende Figur). Solche Personen wurden theils so geboren, theils durch Andere oder durch sich selbst so zugerichtet (Tertullian. de Spectac. 23.) So bleibt nur die Wahl zwischen einem mimus oder einem Privatpossenreisser.

12. Kleine Büste eines Menschen derselben Gattung. Nach Caylus Rec. d'Antiq., T. III, Pl. LXXV, nr. I.

Caylus, welcher diese Büste, p. 275, schon mit der Statuette unter nr. 11 zusammengestellt hat, betrachtet dieselbe als le portrait d'un

Acteur des Comédies Atellanes, et dont le caractère particulier s'est conservé en Europe sous le nom de Polichinelle, bemerkt jedoch selbst: il ne paroît point avoir de masque; et quoique le visage soit chargé, à quoi le Dessinateur peut avoir un peu contribué, la Nature très-souvent offre des formes aussi ridicules.

13. Kopf eines Menschen derselben Gattung. Rundwerk von schwarzem Agath. Nach Caylus Rec., T. III, Pl. LXXVI, nr. III.

So schon Caylus, p. 282. Dem Anschein nach ist der Kopf mit einer spitzen Mütze bedeckt zu denken, da oben ein Knopf sichtbar ist und auch aus anderen Gründen nicht angenommen werden kann, dass es auf die Darstellung eines acutum caput (s. Martial. VI, 39, zu nr. 11) abgesehen sei. Ein anderes Beispiel dieser Mütze unter nr. 40. Eine ähnliche Kopfbedeckung, aber mehr petasus oder galerus, nr. 41. Jene spitze Mütze trägt noch heutigen Tages der Pulcinella di Napoli, welcher auch die Habichtsnase hat. Dieselbe Mütze findet sich häufig bei Possenreissern, sogenannten grottesken Musikern und Tänzern, dann und wann auch bei Wagenlenkern. Auch die Art von nr. 41 kömmt sonst bei dergleichen Personen vor, obwohl selten bei den erstgenannten. Der Ursprung und die erste Bedeutung dieser Kopfbedeckungen sind noch nachzuweisen. Auf den bemalten Vasen mit Komödiendarstellungen findet sich, so viel mir bekannt, kein analoger Gebrauch der spitzen Mütze oder gar des Hutes, denn Welcker Forts. d. Arch. Ztg, 1849, S. 88, irrt.

14. Tragender Sclave. Bronzerelief. Nach Ficoroni De Larv. scen., T. XIX.

15. Scene aus einer Komödie zwischen drei anscheinend weiblichen Figuren, von denen die eine ein Stäbchen hebt, wie um zu schlagen, die andere sich wie eine Erschrockene geberdet, die dritte Betheuerungen und Vorstellungen zu machen scheint. Mosaikbild. Nach Millin Atlas pour servir au Voy. dans les Départ. du Midi de la France, Pl. XXXIII.

Zu demselben Fussboden, dessen Mitte diese Komödienscene einnimmt, gehören die auf Taf. V, nr. 31—36, abgebildeten Masken. Schade, dass Millin die Copie der vorliegenden Darstellung nicht in grösserem Maassstabe hat ausführen lassen. Er selbst bemerkt über die Figuren Folgendes: au milieu est une femme; un jeune homme, qui tient un rouleau, lève un bâton, sans doute pour en frapper le troisième personnage, qui cependant n'a pas le costume d'un esclave. So müssen wir auf eine weitere Erklärung verzichten.

16. Hausherr, sich in Aufregung von einem Weibe in nachdenklicher Haltung, welches ihm den Rücken zugekehrt hat, abwendend, und Sclave, besorgt nach der Gruppe sich umschauend. Nach Lippert Daktylioth., Suppl., II, nr. 402.

Auch bei Gori Mus. Florent., T. I, T. XXXIV, nr. VIII, aber verkehrt. Die Aufregung des senex in der Mitte zeigt sich auch in der Geberde mit der geballten rechten Hand; s. Quintil. XI, 3, 104: Quin compressam etiam manum in poenitentia vel ira pectori admovemus. Vgl. zu nr. 29. Das Weib ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Kupplerin oder Hetäre. Sie hat das Ansehen einer Beschämten und Betroffenen; über die Art wie sie die Hände hält, oben S. 90, zu nr. 3. Auch der Sclave scheint, nach der Haltung des ganzen Körpers und namentlich auch der Arme zu urtheilen, nicht das beste Gewissen zu haben. Der Franzenmantel des senex zeichnet sich durch eine Verzierung aus, über welche ausser Gori a. a. O., p. 102 fl., zu vergleichen Das Satyrsp., S. 113 fl., Anm. — Das Gebäude, vor welchem die Handlung vor sich geht, ist ohne Zweifel eine Privatwohnung, an einen Giebel also (Becker Charikl. I, S. 197, Gallus II, S. 203) eben so wenig zu denken, als bei dem Hause auf Taf. XI, nr. 1.

17. Hausherr und kahlköpfiger Sclave, beide in Nachdenken. Von einem geschnittenen Steine. Nach Gori Mus. Florent., T. II, T. LXXXVI, nr. I.

Eine sehr ähnliche, nur gerade verkehrte, Darstellung von einer antiken Glaspaste bei Ficoroni De Larv. scen., T. VII, woselbst, p. 23, der Erklärer die eine Figur als veterem aliquem Philosophum de re morali magnique momenti in scena edisserentem und die andere (allerdings nicht kahlköpfige), quae totius corporis situ ac cubito mentum subfulciente Philosophum alloquentem attente auscultare videtur, als discipulum fasst (!). Ebenso deutet die Geberde der zweiten Figur auf unserer Gemme Gori, a. a. O., p. 135. — Vollständig kahlköpfig (φαλακρός) war nach Poll. IV, 150, der *Μαίσων θεράπων*. An einen Parasiten, über dessen Kahlköpfigkeit oben, S. 92, zu nr. 9, die Rede gewesen ist, denkt man wohl nicht so leicht. Das Nachdenken zeigt sich einerseits dadurch, dass die Figuren nicht einander ansehen, sondern geradeaus vor sich hin schauen, andererseits durch die Haltung der Arme. Interessant ist in der letzteren Beziehung die Figur nach rechts. Ganz ähnlich (nur noch mit übergeschlagenen Beinen) erscheint auf dem Miniaturbilde vor Terent. Andr. IV, 2, Davus, indem er consilium quaerit, dem nach T. Baden N. Jahrb. für Phil. u. Päd., Supplbd. I, S. 453, eine früher im Borgia'schen Museum befindliche Sclavenfigur aus der Komödie vollkommen entspricht. Vgl. auch die Thais auf Taf. X, nr. 5, mit der Bemerkung auf S. 69. Bei Figuren ausserhalb des Theaters kömmt der Gestus in ähnlicher Weise häufiger vor. Sehr nahe steht die Geberde des Schauspielers, wie es scheint in der Rolle eines Sclaven, in Lippert's Daktylioth., Scr. m. III, P. 2, nr. 497; dann auch die des Weibes auf Taf. A, nr. 34, welche letztere sich ganz so bei einer trauernden männlichen Figur mit übergeschlagenen Beinen auf einem Sarkophag in Anc. Marbl. of the Brit. Mus., T. V, Pl. III, Fig. 5, findet; vgl. auch Clarac, T. V, Pl. 885, 2261, Pl. 851, 2162 u. 2161 A. Das Stützen des Arms in die Seite, wie bei der Figur nach links, auch Taf. A, nr. 27 u. 33; vgl. den über einem Plane brütenden Palästrio in Plaut. Mil. II, 2, 48 (in femine habet laevam manum).

18. Sitzender Kitharist oder Kitharöd und stehender, lebhaft gesticulirender Sänger. Nach Cades Impr. Gemm., Cent. IV, nr. 59.

Nahestehende Monumente sind der folgende geschnittene Stein und die von Winckelmann Descr. des Pierres grav. du feu B. de Stosch p. 214, Cl. II, nr. 1302, und Raspe Catal. de Tassie, nr. 3615, erwähnte Glaspaste. Auch auf bemalten Vasen kamen Komiker mit der Kithar vor, stehend, (Neapels Ant. Bildw., S. 462, nr. 18), oder auch sitzend, (De Witte Descr. des Vases — de M. de M., Paris 1839, p. 58, und Arch. Ztg, Jahrgg VII, 1849, Anz. S. 99). Komödien unter dem Titel *Κιθαριστὴς* und besonders *Κιθαρῳδὸς* gab es mehrere. Es ist aber nicht wahrscheinlich, dass auf dem vorliegenden Monumente, so wie auf denen, wo die Kitharspieler ähnlich costümirt sind, dieselben als in der Rolle eines κιθαριστὴς oder κιθαρῳδὸς auftretend zu fassen seien. Was für eine Rolle der Kahlkopf mit der Kithar darstellen soll, ist schwer mit Sicherheit auszumachen. Doch denkt man wohl zunächst an einen Sclaven. Die andere Figur hat entweder auch die Rolle eines Sclaven (in welchem

Falle der Stab weiterer Berücksichtigung anheimzustellen wäre, da die Figur keinesweges den Eindruck eines Hochbejahrten macht) oder eines Landmannes (mit dem λαγωβόλον, Poll. IV, 120).

19. Sitzender Kitharist oder Kitharöd. Nach einem Abdrucke von einem geschnittenen Steine im Besitze des Commend. Kestner zu Rom.

Vgl. zu nr. 19. — Bemerkenswerth ist das undeutliche Geräth, welches man hinter der Figur auf dem Sitze gewahrt. Nach De Witte hat der eine Kitharspieler auf der unter nr. 19 erwähnten Vase, während er in der Linken das Saiteninstrument hält, dans sa main droite un sac ou une bourse (θύλακος). Ein gelehrter deutscher Archäolog hielt, dem Vernehmen nach, jenes Geräth für eine Weinflasche und glaubte aus diesem Attribut auf eine Darstellung des Menander als Schauspielers schliessen zu können!

20. Parasit? Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berliner Museums.

Vgl. Winckelmann Descr. des Pierres grav., Cl. II, nr. 1290, und Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. VI, nr. 170. Minder genau schon bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXXV, nr. I, vgl. p. 65: senex (?) quidam naturali vultu, brevibus crinibus ac barba, qui in faciem spectat, volumen vel nescio quid aliud tenens manibus (?), sinistro crure ac brachio nudo. Davon, dass die Rechte Etwas halte, sagt Tölken Nichts, doch scheint es nach der Abbildung entschieden der Fall zu sein. Sollte die Figur, welche nach Winckelmann peut se rapporter à Simo des Scènes I. 2. de l'Acte I de l'Andria (was nach unserer Meinung unmöglich ist), ein Salbgefäss oder einen Beutel halten, so wird man wegen dieser Attribute (vgl. oben, S. 70) und wegen des ἐπ' ἀριστερὰ περιβεβλῆσθαι (oben, S. 75, und S. 92, zu nr. 9) am besten an einen Parasiten denken.

21. Kahlköpfiger Greis mit langem Barte, die Rechte gegen die Brust legend, den linken Unterarm mit ausgestrecktem Zeigefinger hebend. Terracottarelief. Nach Caylus Rec., T. IV, Pl. LXXIX, nr. VI.

So sicher es steht, dass diese Figur einen Greis der Komödie darstellt, so unsicher ist doch die Beziehung derselben auf irgend eine der von Pollux, IV, 144 fl., beschriebenen Masken. Manches passt allerdings, besser als auf andere Greisenrollen, auf die trotz ihrer Beliebtheit auf dem Theater in Bildwerken schwer nachweisliche des Hurenwirths. Hier die wichtigsten Belegstellen über das Aussehen des Hurenwirths. Pollux IV, 145: ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τἄλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδείῳ, τὰ δὲ χείλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός. Aus der Vergleichung mit dem Λυκομ. folgt, dass die Maske des πορνοβ zuweilen neben einer Glatze krauses Haar hatte und stets mit einem langen Bart versehen war. Dieser wird auch durch Plaut. Pseud. IV, 2, 12, bezeugt, wo Simia den leno Ballio so anredet: Heus tu, qui cum hircina astas barba. Das krause (greise) Haar finden wir im Rudens I, 2, 37, wo Pleusidippus den leno Labrax als crispum, incanum bezeichnet. Ausserdem lernt man aus dem Rudens, II, 11 fl., den leno Labrax als recalvum ac silonem senem, statutum, ventriosum, tortis superciliis, contracta fronte kennen. Im Mercator, III, 4, 54 fl., nennt Eutychus den leno: canum, varum, ventriosum, bucculentum, breviculum, subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum. Dazu halte man noch Curcul. II, 1, 16, wo der leno Cappadox als homo cum collativo ventre atque oculis herbeis aufgeführt wird. Myrtilos (vgl. Phryn. Epit., p. 433, Meineke Fr. Com. Gr., II, 1, p. 410) sagte irgendwo: ὁ δ' ἀνάπηρος πορνοβοσκὸς καταφυγᾶς Ueber die Kleidung, welche dem Simia in Plaut. Ps. IV, 2, 23, mit Recht auffällt, vgl. Poll. IV, 119 (s. oben, S. 79), auch Dio Chrysost. IV, 96, p. 85 Emper. Sonst vgl. noch oben, S. 71. Uebrigens kann weder die Kleidung, welche Caylus (a. a. O., p. 258) ganz mit Unrecht als die toga betrachtet, noch die Abwesenheit der ῥάβδος ἄρεσκος der Deutung unserer Figur auf einen Hurenwirth entschiedenen Abbruch thun. Ihre Attitüde deutet möglicherweise auf eine gewisse Beklommenheit, jedenfalls auf nachdenkliche Ueberlegung. Die Haltung des rechten Unterarms findet sich in ähnlicher, aber doch nicht gleicher Weise bei einer auch kahlköpfigen, bärtigen und dickbäuchigen, jedoch bewegteren Schauspielerfigur bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXII, welche man am liebsten als Parasiten fassen möchte. Verwandt sind auch die Gesten, welche die eine auch kahlköpfige und bärtige Figur auf T. XXIIX und die in ihrer Haltung entsprechende auf T. XXVII des Ficoroni'schen Buches mit der Linken machen, wogegen die Geberde mit der Linken bei den Figuren unter nr. 23 und 24 unserer Tafel schon ferner steht.

22. Unbärtiger, aber doch nicht jugendlich aussehender Komiker, in nachdenklicher Haltung das auf den Kopf gezogene Pallium mit beiden Händen fassend. Von einem geschnittenen Steine. Nach Caylus Rec. d'Antiq., T. I, Pl. LIV, nr. III.

Caylus denkt, a. a. O., p. 146, wegen der robe an einen Römischen Schauspieler, und zwar in der Rolle eines Greises. Das Erstere ist, wenn damit — wie man doch wohl annehmen muss — gesagt sein soll, dass der Schauspieler einer specifisch Römischen Gattung der Komödie angehöre, gewiss falsch. Das Andere anlangend, so ist es wenigstens sehr die Frage, ob die Figur einen der sogenannten γέροντες oder senes der Griechisch-Römischen Bühne darstellen solle. Wir kennen mit Sicherheit keine bartlose Maske dieser Art weder durch Schriftstellen noch durch scenische Bildwerke dieser Gattung, während allerdings in der Tragödie die älteste Greisenmaske, die des ξυρίας (Poll. IV, 133), ohne Bart war, Vasenbilder, welche sich nicht auf das Theater beziehen, mehrfach hochbejahrte, würdige Greise ohne Bart (und zugleich auch mit kahlem Kopfe, der anscheinend auch bei der vorliegenden Figur vorauszusetzen ist) zeigen (Satyrsp., S. 71 fll.) und selbst auf Vasenbildern mit Komödiendarstellungen Gräuköpfe ohne Bart nicht ganz ohne Beispiel sind. Sonst würde zu einem hochbejahrten Greise schon als solchem das auf den Kopf gezogene Pallium sehr wohl passen; vgl. O. Jahn Arch. Beitr., S. 205, Anm. 18. Wahrscheinlich geht man, trotz der geringeren Verzerrung des Gesichtes, sicherer, wenn man die Figur mit der ähnlich maskirten auf der Gemme nr. 17 zusammenstellt. Die Drapirung des Palliums würde sich in diesem Falle am besten mit der nachdenklichen Haltung der Figur in Zusammenhang bringen lassen; vgl. Taf. A, nr. 33. An eine weibliche Rolle ist gewiss nicht zu denken.

23. Kahlköpfiger Greis mit langem Barte, die Linke betheuernd gegen die Brust legend, während er die Rechte mit dem Krummstabe hebt. Nach Cades Impr. gemm., Cent. VI, nr. 19.

Gewiss nicht dieselbe Rolle wie nr. 21. — Das cava manu summis digitis pectus appetere geschieht nach Quintil. XI, 3, 124, si quando nosmet ipsos alloquimur, cohortantes, objurgantes, miserantes. Palästrio in Plaut. Mil. II, 2, 47, pectus digitis pulsat, cor evocaturus foras. Am sichersten geht man wohl, wenn man in dem vorliegenden Falle den betreffenden Gestus als eine Geberde des Betheuerns betrachtet, worüber zu vgl. Jorio's Mimica, p. 168, 263 fl. — Den rechten Arm anlangend, so könnte man zunächst glauben, dass der mit demselben gehobene

Stab den Gegenstand des Gespräches ausmache. Doch ist es wohl wahrscheinlicher, dass der Stab für die Rede ganz ohne Bedeutung sein solle und nur deshalb in der die Worte mit einem Gest begleitenden rechten Hand gehalten werde, weil der Greis kurz vor dem dargestellten Augenblicke sich seiner beim Einhergehen bediente.

24. Fast durchaus gleiche Figur. Nach einem Abdrucke von einem geschn. Steine in der Gal. d. Uffizj zu Florenz.

Wohl dieselbe Gemme, von welcher in Lippert's Daktylioth., Suppl II, nr. 136, ein nur wenig abweichender Abdruck und in Gori's Inscr. antiq. in Etruriae Urb. exst., T. I, T. V, nr. 5, eine mehr mit dem Lippert'schen Abdruck übereinstimmende, jedoch verkehrte Abbildung mitgetheilt ist. — Gori und Lippert dachten an ein Portraitbild, jener des Sokrates, dieser des Herakleitos. Eine ähnliche Figur in Leon. Agostini's Gemm. ant., T. II, T. 96, oder Maffei's Gemm. ant. fig., P. I, T. 56, bezog man auf den Demokritos. Der vorliegende Stein ist wegen der Inschrift bemerkenswerth, welche man früher *ΦΥΛΑΞ* las und danach sehr falsch deutete, vgl. Raspe Catal. de Tassie, zu nr. 3578. Unser Abdruck zeigt ganz deutlich die Inschrift *ΦΥΛΑΣΑΙ*, so auch der in Lippert's Daktyliothek. Das ist aber nichts Anderes als: *ΦΥΛΑΞΑΙ*. An einem von Ficoroni De plumb. Num., P. II, T. X, nr. 2, bekanntgemachten Bleistücke findet man auf der einen Seite den Kopf des Serapis, auf der anderen die Inschrift *ΦΥΛΑΣΕ*, auf einem ähnlichen Bleistück in Seguin. Sel. Numism., p. 2, *ΦΥΛΑΞΕ*. Deutlich erscheint die Inschrift *ΦΥΛΑΞΑΙ* auf einem goldenen Blättchen an einer goldenen Kette bei Arneth Die ant. Cameen des k. k. Münz- und Ant.-Cab. zu Wien, Taf. XXI, nr. 7. Alle diese Monumente dienten als Amulete. Dass zu den Darstellungen, welchen man abwehrende Kraft beimass, Masken, calvariae und signa satyrica gehörten, ist eine mehr oder minder bekannte Sache (Böttiger Opusc. lat., p. 222, Anm., Lobeck Aglaoph., p. 970 fll.), dass man zu demselben Zwecke auch ganze maskirte Schauspielerfiguren verwandte, lässt sich leicht erklären, ist aber bis jetzt, so viel uns bekannt, noch nicht bemerkt worden. Hieher gehört auch das interessante Terracottarelief bei T. Combe Descript. of the Collect. of anc. Terrac. in the Brit. Mus., Pl. XIX, nr. 35, welches nach dem Herausgeber (p. 20) Egyptian hieroglyphics darstellen und perhaps about the time of Hadrian gearbeitet sein soll. Man sieht auf demselben einen (deutlich maskirten) Schauspieler, ganz dieselbe Figur wie die unter nr. 29, neben Thieren, von welchen sich die meisten (Eidechse, Heuschrecke, Schlange, Schwan, Eule) gleich als Amuletfiguren erkennen lassen, und leblosen Gegenständen. Eine ganz ähnliche Reliefdarstellung (wenn nicht dieselbe, was ich aus der Ferne nicht entscheiden kann) befindet sich in der Sammlung des Commend. Kestner zu Rom.

25. Greis aus der Comoedia palliata oder dem Mimus, vorschreitend und Etwas haltend. Nach einem Abdr. von einer Glaspaste des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1298, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 175. Gewiss nicht „un jeune homme." Eine sehr ähnliche Figur auf einer anderen Glaspaste des Berl. Mus. wird von Winckelmann selbst, Cl. II, nr. 1313, und von Tölken, Kl. VI, nr. 180, für einen Greis (und zwar von diesem für einen zankenden) mit dem Pedum gehalten. Ist ein knorriger Krummstab zu erkennen, so dürfte anzunehmen sein, dass die Person damit auf Etwas, das sie ins Auge gefasst hat, hindeuten wolle. Ausser dem gekrümmten Gegenstande, welchen sie mit beiden Händen fasst, hält sie mit der Linken noch Etwas, was wie ein Beutel aussieht. Ob das Rund, welches auf den Schultern zum Vorschein kömmt, einen Buckel andeuten soll?

26. Schreitender gebückter Greis. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1310, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 169. Dieselbe Figur, nicht ganz richtig dargestellt, wohl bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXXV, nr. 2. Herum Inschriftbuchstaben, nach Winckelmann REMMV, nach Tölken N.MMFЯ (auch dieses nicht ganz genau), gewiss eher auf den Besitzer als auf die Rolle bezüglich (Köhler in Böttiger's Archäol. und Kunst, S. 44 fll.).

27. Schreitender gebückter und, wie es scheint, auch buckeliger Greis; vermuthlich aus dem Mimus. Nach einem Abdr. von einer Glaspaste des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1312, und Tölken Erkl. Verz., Kl. II, nr. 179. Gesicht und Buckel erinnern an Figuren wie nr. 12. Aehnliche Figuren, aber in anderer Handlung, auf der Gemme in Gori's Mus. Florent., II, 86, 3, der sie als moriones fasst.

28. Rasch schreitender Komiker. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1311 (?), und Tölken Erkl. Verz. Kl. VI, nr. 179. Ungenau bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXI, mit ganz falscher Deutung auf einen miles (p. 41). Tölken erklärt: „Ein Sclave bedient sich des Pedums als Wanderstab, um eiligst eine Botschaft auszurichten." Liesse sich diese Erklärung sicher stellen, so wäre die Darstellung namentlich wegen des Bartes der Figur von Interesse. Obgleich bärtige Komödiensclaven auf den bemalten Vasen mehrfach vorkommen, so findet man doch die sicheren Sclavenfiguren auf den scenischen Denkmälern anderer Gattung fast durchweg ohne Bart: eine Beobachtung, welche dadurch noch beachtenswerther wird, dass auch Pollux nur bei einer der Sclavenmasken (dem *θεράπων τέττιξ*, IV, 150) den Bart ausdrücklich erwähnt (an welche Maske hier zu denken, trotz der Locken im Barte sehr misslich ist).

29. Sclave mit auf die Brust gelegten geballten Händen; neben ihm ein Palmenzweig. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1295, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 173. Nicht ganz genau bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXVII, nr. 3. Eine durchaus ähnliche Figur auf einem Terracottarelief; s. zu nr. 24. — Die Deutung auf einen Sclaven steht sicher, obgleich Tölken an einen „Alten" gedacht hat. Winckelmann: peut-être est-ce Davus dans l'Andria qui malgré l'orage qui le menaçoit, triomphe au moyen de ses fourberies, Act. V. Sc 6. Dafür spricht aber die Haltung und Gesticulation der Figur durchaus nicht. Im Gegentheil deuten beide auf Reue und Bitte um Verzeihung, denn an einen Zornigen ist wohl nicht zu denken; vgl. Anm. zu nr. 16 und Jorio Mimica, p. 217 fll., p. 250. Sollte Winckelmann durch den Palmenzweig zu seiner Erklärung verleitet sein? Ueber ihn wird schon bei Ficoroni, p. 60, richtig geurtheilt: (persona) eo forte gestu et habitu hic repraesentatur, quo in scena magno spectatorum plausu recitaverat. Ita opinanti mihi argumento est ramus ille palmae, qui juxta hujus personae pedes appositus inspicitur. Vgl. auch oben, S. 58, zu Taf. IX, 10, a. E. Ueber die palma histrionalis: Grysar Allg. Schulz., 1832, Abth. II, S. 351 fl., Merkel zu Ovid. Fast., p. CLX, Osann Analect. crit., p. 177, Ritschl Parerga zu Plaut. und Ter., Bd. I, S. 229 fl.

30. Sitzender betrübter Sclave. Nach Lippert Daktyl., Scr. mill. III, P. 2, nr. 496.

Dieselbe Darstellung minder genau schon bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXVII, nr. 1, wo sie, p. 58 fl., so erklärt wird: Servus hic super humeros scrinium heri sui jussu gestasse videtur, quod cum humi, sese reficiendi gratia, deposuerit, vultu ad moestitiam composito suae luget servitutis duritiem. „Ein Knecht auf einem Schranke" auch nach Lippert, welcher noch bemerkt: „In diesen Schränken wurden Bücher und andere Schreibereien verwahrt, worüber Knechte die Aufsicht hatten." Vgl. auch Raspe Catal. de Tassie, nr. 3616. Der vermeintliche Schrank ist ohne Zweifel nichts Anderes als ein Steinsitz von derselben Art, welche schon öfter vorgekommen ist. — Geberden wie das geneigte Haupt, die vor dem Leibe zusammengehaltenen Hände (s. oben, S. 90, zu nr. 3), die übergeschlagenen Beine, selbst das Sitzen bei einer solchen Figur (s. Böttiger Kl. Schr., I, S. 85 fll., R. Rochette Mon. inéd., p. 60, Anm. 2, O. Jahn Annali d. Inst. arch., Vol. XIII, p. 274), lassen in ihrer Vereinigung die Deutung auf einen Trauernden unzweifelhaft erscheinen. Dieselbe Attitüde bei dem Prisonnier barbare, Clarac Mus. de Sc., T. III, Pl. 330, 2159.

31. Feister Sclave, zur Geisselung an eine Säule gebunden. Nach einem Abdrucke von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1314, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 183. In Plaut. Bacch. IV, 7, 25, heisst es: abducite hunc intro, atque astringite ad columnam fortiter. Das auf der vorliegenden Gemme Dargestellte muss aber ohne Zweifel als auf dem Proscenium vorgehend betrachtet werden. Der Gegenstand vor dem Sclaven, welchen Winckelmann und Tölken als Pedum (!) fassen, ist wahrscheinlich ein Baum, und zwar eine Palme, vgl. oben, S. 33, zu Taf. IV, 1. — Wohlbeleibte Sclaven auch nr. 33 und 38. Aliquantum ventriosus ist auch der atriensis Saurea nach Plaut. Asin. II, 3, 20, dabei aber macilentis malis. Ueber Dickbäuche im Allgemeinen die Anführungen bei Jahn zu Persius, p. 92, und Leutsch, Grundr. zu Vorles. über die Griech. Metrik, §. 422, g.

32. Triumphirender Sclave. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1300, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 188. Ohne Zweifel die Figur bei Ficoroni De Larv. scen., T. LXXXI, nr. 2, mit der Deutung (p. 105) auf puerum saltantem. Aehnlich Winckelmann: Baladin, ou danseur masqué, enveloppé dans son manteau, faisant la pirouette, und Tölken: „Ein grottesker Tänzer, maskirt und von abentheuerlicher Gestalt (?)." Ganz ähnlich springt Davus auf dem Miniaturbilde vor Terent. Andr. V, 6 auf einem Beine herum, indem er sich in der von Winckelmann zu nr. 29 richtig angegebenen Gemüthsstimmung befindet. Der Miniaturmaler lässt ihn dabei das shawlähnlich über den Nacken geworfene Mäntelchen mit beiden Händen fassen. Die Drapirung des Mantels und die Haltung der Arme, welche man auf der vorliegenden Gemme gewahrt, passen, insofern sie auf Wohlbehagen und Keckheit deuten, nicht minder gut.

33. Dickbäuchiger tanzender, etwa angetrunkener, Sclave. Nach Lippert Daktyl., Scr. m. III, P. 2, nr. 495.

Erinnert an Plaut. Stich. V, 7. — Nach Lippert's gewiss nicht so wahrscheinlicher Meinung ein Parasit. Derselbe fügt hinzu: „Er hat Binden um den Leib. Eine Gewohnheit, da die Komödianten den Leib deswegen festbanden, damit sie mit desto weniger Schaden stark reden konnten." Woher diese Kunde? Auch bei unserer Figur lässt sich auf dem Abdrucke ausser dem bekannten Gürtel unter der Brust Nichts von Binden wahrnehmen.

34. Laufender Sclave. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1299, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 176. Jener denkt an einen Danseur ou Sauteur masqué! — Eine öfters vorkommende Rolle, s. oben, S. 73, und T. Baden Jahrb. für Phil. und Päd., Supplbd I, S. 449.

35. Laufender Sclave, mit Geräthschaften in den Händen. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. IV, nr. 117, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 184. Dieser erklärt: „Ein komischer Bote (?) trägt laufend etwas in der Hand." Jener weiss auch über das Getragene Nichts zu sagen, betrachtet aber die Darstellung als nicht der Bühne, sondern dem gewöhnlichen Leben angehörend. Wahrscheinlich hält die Figur in der Rechten Strigeln und, wenn nicht eine Oelflasche, einen Handspiegel oder besser ein pfannenähnliches Geschirr (scaphium? Becker Gallus III, S. 87). Das Rund, welches vor dem Unterleibe der Figur sichtbar ist, könnte so etwa als eine ampulla, λήκυθος betrachtet werden, welche in der Hand des linken Armes gehalten wird, während dieser Arm zugleich ein Stück Zeug andrückt, das man über die rechte Achsel hin flatternd gewahrt. Jene Geräthschaften könnten auf einen Parasiten führen, doch sieht die Figur eher wie ein puer aus und so, als wenn sie die Dinge nicht für sich, sondern für einen Anderen trage. Ob sie indessen dem Theater angehöre, ist allerdings zweifelhaft.

36. Tragender Sclave. Nach einem Abdr. von einer Glaspaste des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1292, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 181. Die Darstellung entspricht der unter nr. 14. Eine gleiche Paste erwähnt Winckelmann unter nr. 1393 mit der auf beide bezüglichen Erklärung: Esclaves chargés de Provisions, qu'on peut prendre pour ceux, que Simo fit entrer dans sa maison (Terent. Andr. I, 1). Die Miniaturbilder (s. oben, S. 71, und Bast in Böttiger's Kl. Schr., III, S. 98, A. **) zeigen keine ähnliche Figur. Das will freilich nicht viel sagen. Aber die Ansicht hat schon aus dem Grunde wenig Wahrscheinlichkeit, weil jene Sclaven bei Terenz, mit Ausnahme des Sosia, an den man aber nicht denken kann, doch gar zu untergeordnete Personen sind. Nach Tölken trägt der Sclave „wahrscheinlich Speisen für einen Gastfreund oder Clienten (sportula), auf einem Discus (?)."

37. Sclave mit einer Leuchte in der Rechten und etwa einem Schlüssel in der Linken. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1303, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 177. Wahrscheinlich dieselbe Person, wenn auch allem Anscheine nach von einem anderen Monumente, bei Ficoroni De Larv. scen., T. XXXI. Andere Darstellungen von Sclaven mit der Laterne: Raspe Catal. de Tassie, nr. 3594 und 3597 fll. Winckelmann dachte an den Sosia im Amphitruo des Plautus, qui Vulcanum in cornu conclusum gerit

(I, 1, 185). Aber dann müsste man annehmen, dass der bildende Künstler dem Dichter nicht genau gefolgt wäre, denn der Plautinische Sosia trat anders costümirt auf. An die Erklärung des Geräthes in der linken Hand hat sich weder Winckelmann noch Tölken gewagt. Ein blosser Stab ist es gewiss nicht. Die Laterne in der Rechten steht sicher. Laternen: Rein in Becker's Gallus, II, S. 297, Welcker Zeitschr. f. Kunst, S. 420 fl., Anm. 91, Winckelmann Mon. ined., nr. 33, Christie Paint. Gr. Vas., T. III, Gerhard Ant. Bildw. LXX (Panofka Bild. ant. Leb., Taf. XIII, 6).

38. Sclave mit besonders stark vorstehendem Bauche, mit der Rechten ein Weingefäss hochhebend und in der Linken ein anderes Geräth haltend. Nach einem Abdr. von einer Glaspaste des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 1304, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 178. Nach jenem dieselbe Darstellung wie nr. 37 (!), nach diesem der Gegenstand in der Linken eine Laterne (?). Raspe Catal. de Tassie, nr. 3593, erwähnt als Darstellung auf einem soufre de Stosch: Esclave portant un outre de vin et un pot à boire. Ein Komiker im Exomischiton mit Kantharos auf Untersatz in der Linken und Pedum: Gerhard Neapels ant. Bildw., S. 400. Sollte nicht das Instrument in der Linken unserer Figur der dreifach gezahnte Lakonische Schlüssel (Becker Gallus, II, S. 235) sein, der zur Oeffnung der cella vinaria gedient hat oder dienen wird? Dass das Gefäss in der Rechten ein Weingefäss sein solle, und was der Sclave damit wolle, lässt sich schon allein aus dem vorhängenden Bauche errathen, einem anerkannten Zeichen der Trunkliebe, *οἰνοφλυγία* (s. zu nr. 31). Ob die Figur bekränzt ist oder nicht (was zu wissen für die genauere Deutung von wesentlichem Belang ist), lässt sich nicht mit Sicherheit erkennen.

39. Heimkehrender Parasit? Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. II, nr. 20, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 183. Jener bezieht die Darstellung gar nicht auf das Theater und denkt gar an einen Cybelepriester; dieser erklärt: „Ein dickbäuchiger Parasit steht mit einem Schlüssel in der Hand neben einer Herme, die am Eingange der Wohnungen aufgestellt zu sein pflegten. Zu dem Letztern vgl. Taf. T. IV, nr. 1, und S. 33. Das Geräth, welches die Figur in der Hand des ganz verzeichneten linken Armes hält, scheint allerdings eher ein Hakenschlüssel (Böttiger Kl. Schr., III, S. 139) als eine Strigilis zu sein. Bei genauerer Untersuchung gewahrt man, dass das Haupt mit einem pileus bedeckt ist und ein langer schlauchartiger Beutel (*θύλακος, πήρα, κώρυκος*, vidulus) von der Schulter nach vorn und hinten herabhängt. Beides passt ebenfalls für Einen, der von der Reise kömmt. Dass inzwischen die unbärtige Figur, welche allerdings eher von der Bühne als aus dem gewöhnlichen Leben entlehnt zu sein scheint, einen Parasiten darstelle, das ist, wenn auch nicht unmöglich (s. zu Taf. A. nr. 33), doch keineswegs sicher. Eine ebenfalls in den Mantel gehüllte unbärtige Figur von ähnlicher Haltung in Lippert's Daktylioth., Suppl., II, nr. 401, hat in der Linken einen Krummstab.

40. Tänzer, mit Kopfbedeckung und Schurz, in jeder Hand einen kurzen Stab haltend. Nach einem Abdr. von einem geschn. Steine des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. V, nr. 34, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 187. Dieser hält, gewiss mit Unrecht, die Stäbe für Flöten. Richtig Winckelmann zu der ähnlichen Darstellung, Cl. V, nr. 33 (Tölken, Kl. VI, nr. 186): Je crois que les batons, que l'on frappoit l'un contre l'autre, faisoient une musique semblable à celle des castagnettes. Ueber die spitze Mütze s. zu nr. 13. Der aus dem Satyrspiele und von den ludii oder ludiones her (Müller Etrusk., II, S. 215) bekannte Schurz findet sich bei diesen Tänzern häufiger. Er kömmt auch bei nicht tanzenden Figuren von der unter nr. 11 fl. dargestellten Gattung vor, z. B. bei Casalius De Trag. et Com. in Gronov. Thes. Gr. Ant., T. VIII, p. 1515, Vign., wie denn umgekehrt die Tänzer sehr häufig ganz die Gesichts- und Körperbildung jener Figuren haben.

41. Zwei nackte, aber mit Kopfbedeckung versehene Tänzer, von welchen der eine in jeder Hand zwei lange dünne Stäbe hält. Nach einem Abdr. von einer Glaspaste des Berl. Mus.

Vgl. Winckelmann Descr., Cl. V, nr. 35, und Tölken Erkl. Verz., Kl. VI, nr. 191. Die vollkommene Nacktheit findet sich bei Tänzern dieser Art nicht selten Solche nackte Tänzer traten in den früheren Zeiten Rom's wohl nur in Privatkreisen auf, namentlich bei Gastmälern, (Cicero de Orat. II, 62,), bei welcher Gelegenheit selbst andre Leute in trunkenem Zustande nackt tanzten (Cicer. in Pison. 10 und pro Dejot. 9). Vgl. Cicero de Offic. I, 35: Scenicorum mos tantam habet a vetere disciplina verecundiam, ut in scenam sine subligaculo prodeat nemo. Verentur enim, ne, si quo casu evenerit, ut corporis partes quaedam aperiantur, adspiciantur non decore. Auch nackte oder sich entblössende Frauenzimmer (Grysar Allg. Schulzeit., 1832, Abth. II, S. 333, Rhein. Mus., 1833, S. 52) kommen auf Römischen Monumenten vor — besonders interessante Beispiele: nackte Shawltänzerin (Expéd. scient. de Morée, Vol. II, p. 84, O. Jahn Pentheus und die Mainaden, S. 12, A. 24) und Cymbelschlägerin, Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. in den Rheinl., H. VII, Taf. III. IV, nr. 3, und Tänzerin, die nach vorn das Gewand hebt und ihr Gesicht nach hinten auf das entblösste Gesäss richtet, Gailhabaud's Rev. arch., III. (1846), p. 264 —, während auf den Griechischen Denkmälern die Kunsttänzerinnen doch wenigstens mit einem Schurz angethan zu sein pflegen, vgl. Das Satyrsp., S. 131, und Panofka Arch. Ztg, N. F. (1848), S. 224, nr. 27 u. 28. Ob das, was die Figur zur Linken an ihrer linken Achsel liegen hat, ihr zusammengenommenes Gewand ist oder ein anderer Gegenstand, den sie während des Tanzes so balancirt, lässt sich nicht genau unterscheiden. Dieselbe Art der Kopfbedeckung (s. oben S. 93, zu nr. 13) auch bei den Tänzern in Bartoli's Lucern. Veter. sepulchr., I, 36. Eine dritte, barockere, Art ebenda, I, 34, und bei der auch sonst eigenthümlich costümirten Figur in Caylus' Rec. d'Antiq., III, 75, 2. Die je zwei dünnen Stäbchen in den Händen des Tänzers zur Rechten betrachtete schon Winckelmann a. a. O., p. 463, richtig als lange Castagnetten, welche er von den kurzen, wie sie bei der Figur auf Taf. A, nr. 35, vorkommen, unterscheidet. Aehnliche lange Stäbchen, ausser den von ihm angeführten Beispielen, auch bei den Tänzern in Bartoli's Luc. sepulchr. I, 35, bei Ficoroni De Larv. scen., T. IX, nr. 1, Caylus, a. a. O., I, 3, 3, und im Mus. Cortonense, T. 60; etwas verschiedene bei dem Affen in Lucern. fict. Mus. Passerii III, 20. Sie werden als Pritschholz (Pistolese) gebraucht in Bartoli's Luc., I, 34.

42. Thalia im Pallium und dem eigenthümlichen, wie getüpfelt oder durchlöchert aussehenden, enganliegenden Leibkleide komischer Schauspieler. Relieffigur von einem Sarkophag in der Kathedrale zu Palermo. Nach einer Originalzeichnung.

Vgl. Das Satyrsp., S. 102 fl. und besonders S. 106 fll. Den Beispielen von ähnlichen Darstellungen der Thalia auf S. 107 kann noch hinzugefügt werden das Sarkophagrelief bei Della Marmora Voy. de Sardaigne, Pl. XXXV, nr. 33 a., und das von Cavedoni Indic. d. princip. Mon. ant. d. R. Mus. Estense del Catajo, p. 76, beschriebene.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

43. Krummstab und soccus des komischen Schauspielers, und palma histrionalis. Nach Cades Impr. gemm., Cent. II, nr. 85.

Von simboli della comedia e tragedia kann nicht die Rede sein.

44. Vermeintliche Etruskische Schauspieler Gruppe von drei Bronzestatuetten, von vorn und hinten abgebildet. Nach Gori Mus. Etr., T. I, T. CLXXXVI.

Auch im Mus. Cortonense, T. 18 u. 19. Jetzt im Museum zu Leyden; vgl. L. J. F. Janssen De Gr., Rom. en Etr. Monumenten van het Mus. van Oudheden te L., V, nr. 67, S. 263: „Drie tooneelspelers, op één voetstukje zamen verbonden; zij zijn gekleed in mantels (pallia), en de voeten zijn van hooge laarzen voorzien." — Diesen bei Cortona gefundenen und Etruskischer Kunstübung angehörenden „Bronzefiguren von Histrionen mit Masken und Kothurnen" legt selbst Müller Etrusk., II, S. 281, Anm., für die Frage, ob die Etrusker eigene Tragödien auf ihren Theatern zur Aufführung gebracht haben, Wichtigkeit bei. Im Handb. der Arch., §. 425, 2, betrachtet er dagegen die Figuren als Darstellungen von komischen Histrionen, und darauf führen die Masken sowohl als das Costüm; auch die „Kothurne" können unmöglich als für tragische Schauspieler zeugend gelten. Diese Fussbekleidung ist aber auch das Einzige, was der Deutung auf Schauspieler aus einem Etruskischen Drama einen gewissen Schein verleihen kann. Wir kennen wenigstens keine ganz gleiche Fussbekleidung bei Griechischen und Römischen Schauspielern, wohl aber tritt uns dieselbe an anderen, nicht auf die Bühne bezüglichen, namentlich auf Etruskischen Monumenten entgegen, (Jahn Arch. Aufs., S. 48, A. 9). Kann aber dies für die Annahme von Schauspielern aus einem Etruskischen Nationaldrama genügen? Könnte nicht recht wohl bloss die Fusstracht Etruskisch sein, und zwar in sofern, als sie ein Zusatz des Etruskischen Künstlers ist, der dieses gewiss zur Decoration bestimmte Werk einem Griechischen Muster frei nachbildete? Und es bedarf nicht einmal dieser Annahme, da die Unmöglichkeit, dass die Fussbekleidung in ähnlicher Weise schon bei dem Griechischen Originale vorkam, keinesweges nachweisbar ist. — Eine genauere Erklärung der Figuren hat Gori versucht, a. a. O., T. II, p. 393: Tres Mimos sive Histriones personatos repraesentant, pedibus alatis, vel distortis inversisque, ad exhilarandos spectatores. — Obscenam forsitan fabulam agunt, et, ut reor, adulterium. — Prior figura feminam refert adulteram riciniatam, sive capite cooperto rica: ea virum blando gestu complectitur, atque ita demulcet, ut eum osculari se velle videatur: altera figura in medio est adulter, qui blanditias respuens, nolle se fingit, refugitque, injecta capiti, quod retrahit, dextra manu. Hunc leno cum ridicula persona immaniter hianti, post humeros, ut auguror, ad adulterium sollicitat, admotaque manu impellit. Ihm folgt De L'Aulnaye De la Saltation théatrale (Paris 1790), in der Unterschrift zu Pl. III, nur dass er den „leno" als „Bouffon" fasst. Dass die pedes distorti inversique bei der ersten Person nur auf Rechnung des bildenden Künstlers zu setzen sind, liegt auf der Hand; ebenso, dass es mit den pedes alati eine ganz andere Bewandniss haben müsse, als Gori meint, mag man nun die Flügel, welche übrigens nur bei der letzten Figur sicher stehen, für ganz bedeutungslos halten wollen (vgl. Jahn, a. a. O.) oder auf ein göttliches oder dämonisches Wesen beziehen, welchem der Glaube Flügel zuschrieb. Der sogenannte leno könnte recht wohl Hermes sein; die vermeintliche adultera, welche als φαινομηρίς dargestellt ist, allenfalls Iris. Auch die Erklärung der Handlung trifft gewiss nicht das Wahre. Die mittlere Figur scheint einen Betrübten und Klagenden darzustellen, welcher von den beiden anderen Figuren ermuthigt und zum Mitgehen bestimmt wird. — So wenig wir daran glauben, dass dieses Bildwerk sich auf Schauspieler aus einem Etruskischen Nationaldrama beziehe, so sehr erkennen wir dessen Merkwürdigkeit an, indem es jedenfalls einzig in seiner Art dasteht.

F. *Sänger und Musiker.*

Vgl. Taf. IV, nr. 6, 7 u. 10, Taf. VI, 1, 2, 3, IX, 5 u. 6, XI, 1 u. 6, A, 29 u. 36. — Ueber das Costüm der Musiker im Allgemeinen: Ferrarius De Re vest., P. I, L. III, C. XIX (in Graev. Thes. Ant. Rom., T, VI, p. 759 fl.), Bartholinus De Tibiis Vet., III, 4, p. 356 fll., Bulengerus De Theatro, I, 55, und II, 40, Visconti zu Mus. Pio-Clement., T. I, p. 30 fll., Lewezow, Ueber die Familie des Lykomedes, S. 43, Böttiger Opusc., p. 406 fll., meine Bemerkungen in den Schriften Advers. in Aristoph. Av., p. 37 fll., und Satyrsp. S. 11, 16 fl. 202 fl., Welcker Alte Denkm., II, S. 50 fll. Die Zahl der einschlägigen, zum Theil noch nicht zu Rathe gezogenen Bildwerke ist sehr bedeutend. In Betreff der gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente genügt es hier auf die reichen Anführungen in Leutsch's Grundr. zu Vorles. über die Griech. Metrik, S. 341 fll., zu verweisen.

45. Einübung eines, wahrscheinlich tragischen, Chores. Nach einem Abdrucke von einem geschn. Steine des Britischen Museums.

Aehnliche Darstellungen: Raspe Catal. de Tass., nr. 3565 u. 3566, und Caylus Rec. d'Ant., T. I, Pl. LIV, nr. I, (wo wahrscheinlich Εὐτέρπη τραγικοῖο χοροῦ πολυηχέα φωνήν leitet). Die vorliegende wird von Raspe a. a. O. unter nr. 3564 so erklärt: Répétition d'une comédie, ou plutôt distribution des rôles. Le poëte en manteau de philosophe assis devant un terme, les distribuant à six acteurs et actrices, qui ont leurs masques non sur le visage, mais rejettés au haut de la tête. — Der Uebungsplatz ist durch eine Herme bezeichnet, welche am wahrscheinlichsten auf den Dionysos als Bühnengott (Satyrsp., S. 8) zu beziehen ist, wenn sie auch die eines dramatischen Dichters sein könnte. Der Chorodidaskalos unterscheidet sich durch Bejahrtheit und sitzende Stellung (Satyrsp., S. 20) von den jugendlichen (Satyrsp., S. 15, u. Suidas u. d. W. Σοφοκλῆς) Choreuten — an weibliche Figuren unter ihnen ist nicht zu denken —, welche schon mit dem Pallium drapirt und mit der Maske versehen sind. Diese Choreuten, fünf an Zahl, hören nebst dem Chorlehrer, gespannt auf das Blasen des Flötenspielers in ihrer Mitte. Die zumeist nach links vom Beschauer stehende Person ist von den Choreuten durchaus verschieden. Man hat in ihr, die mit einem Exomischiton angethan ist, gewiss einen Theaterdiener zu erkennen, der ein, wie es scheint, aus einer Kiste vor ihm genommenes Pallium hält, wahrscheinlich um es einem von denjenigen, welche nachher eintreten werden, umzuhängen. Für die Vertheilung an später noch Eintretende kann man auch die Masken bestimmt erachten, welche man hinter dem Chorlehrer gewahrt. Da diese Masken jedoch nicht allein unter einander verschieden zu sein scheinen, sondern auch entschieden andere sind, als die Masken der fünf Personen (deren vollkommene Gleichheit ganz besonders für die Deutung auf Choreuten spricht), so muss man sie in jenem Falle den Schauspielern zutheilen. Ob sie tragische oder komische sein sollen, ist unmöglich auszumachen. Doch sprechen allgemeinere Gründe, wie wir glauben, mehr für den Bezug dieses Denkmals auf die Tragödie. Das Geräth, welches in der Mitte der Darstellung, vor dem Chorlehrer, am Boden steht, hält man wohl am richtigsten für das mit dem Deckel versehene scrinium des letztgenannten. Aus ihm dürfte das genommen sein, was der Chorlehrer in der nicht sichtbaren Rechten hält: am wahrscheinlichsten eine Rolle. — Die grosse Aehnlichkeit dieser Darstellung mit der auf Taf. VI, 1, liegt nach dem Obigen auf der Hand.

Taf. XIII.

1. Dramatische und musikalische Aufführungen bei Gelegenheit von Leichenspielen zu Rom. Relief. Nach Winckelmann Monum. ined., nr. 189.

Der tragische Schauspieler mit der Keule allein schon bei Casalius De Trag. et Com. in Gronov. Thes. Gr. Ant., Vol. VIII, zu p. 1608, jedoch sehr ungenau. Aber auch die Winckelmann'sche Abbildung ist nicht eben genau. Aus meinen Notizen über das Original Folgendes: Die Platte ist nach links (vom Beschauer) verstümmelt; von den mitgetheilten Worten der Inschrift bemerkt man noch die Buchstaben FL·, unter dieser Reihe von einer zweiten: E · VITAM QVAM VIDISSE · TANTVM · SCELVS, und nach dem letzten Worte dasselbe Schlusszeichen wie am Ende der ersten Reihe. Die drei ersten grösseren Figuren von links sind maskirt. Die Masken scheinen mir sämmtlich tragische. Die erste Figur mit dem Stabe hat Schuhe (socci) an. Die mittlere ist im Verhältniss zu den beiden anderen in einem sehr niedrigen Relief ausgeführt. Dasselbe gilt in Betreff der mittleren Figur der anderen Gruppen, welche mit einem Lorbeerkranz versehen ist und Schuhe (socci) trägt. — Der Erklärungsversuch von Winckelmann, a. a. O., p. 246 fll. (vrgl. auch Werke II, S. 169) ist weder erschöpfend noch im Einzelnen besonders glücklich. Ihm folgt in mehreren Punkten Platner in der Beschr. der St. Rom, III, 3, S. 633. Nach diesem wären die vier agirenden Personen im Vordergrunde, der mit der Kithar und der mit der Rolle ebensowohl als der mit der Keule und der mit dem Stabe, „tragische, sämmtlich maskirte Schauspieler" (die beiden Figuren im Hintergrunde werden ganz mit Stillschweigen übergangen). Im Gegentheil hat man links eine Gruppe von zwei tragischen Schauspielern oder, wenn die Figur zumeist nach links vielmehr einen komischen Schauspieler darstellen sollte, doch eine Gruppe von Schauspielern, und rechts eine Gruppe von einem Gesangs- und einem Tonkünstler zu erkennen. Was die Figur zumeist nach links anbelangt, so kann dieselbe, trotz der niedrigen Fussbekleidung immerhin ein tragischer Schauspieler sein sollen, der in einer untergeordneten Rolle auftritt; doch wage ich, trotzdem dass auch mir die Maske tragisch schien, jenes keinesweges zu behaupten, da Anderes mehr für einen komischen Schauspieler spricht. Die Figur mit der Keule wurde zuerst von Casalius, dann von Cuper Apoth. Homer., p. 81, endlich, trotz den Bedenken von Winckelmann, auch von Müller Handb. der Arch., §. 425, 2, und von Feuerbach Vatic. Apoll., S. 357, für den Bühnenherakles gehalten. Platner meint, sie sei „als Protagonist durch Cothurne an den Füssen und eine Keule in der Hand bezeichnet." Ist die andere Figur ein Komiker, so deutet die Keule nebst den Kothurnen wohl auf den Tragöden im Gegensatze zu dem Komöden: vgl. hiezu Satyrsp. S. 87 fll. Ueber die Kothurne speciell Böttiger Kl. Schr., I, S. 283, A. *). Die Figur hinter diesen beiden Schauspielern halte ich für einen Repräsentanten des Chores, wie auch die entsprechende Figur hinter der Gruppe der beiden Virtuosen. Es scheint nicht ausser Acht zu lassen, dass diese dem Kitharspieler, jene dem unzweifelhaften Tragöden das Gesicht zugewandt hat. In Betreff des Ersteren wird sich die Ansicht hören lassen können, dass jene Haltung beliebt sei, um anzudeuten, dass der Chor zu dem Kitharspieler gehöre; die gleiche Deutung lässt sich auch auf die andere Gruppe anwenden, wenn von den beiden Schauspielern der nach links ein komischer ist: ohne Zweifel trat bei den hier berücksichtigten Leichenspielen ein Chor nur in der Tragödie auf. Ob der Sänger mit der Rolle für sich allein stehe oder auch mit dem Kitharspieler zusammen agire (vgl. Müller zu nr. 6 dieser Taf.), natürlich abwechselnd mit dem Chore, muss dahingestellt bleiben. Die Lyra hat auf dem Originale fünf Saiten, oben an dem Querstabe freilich nur vier Pflöcke. Der Knabe vor der Gruppe links macht auch Musik. Die „runde, mit kleinen trichterförmigen Pfeifen besetzte Scheibe" ist nach Winckelmann eine Wasserorgel (ὕδραυλος, ὕδραυλις, organum hydraulicum), worüber besonders zu vergleichen Wernsdorf z. Poet. Lat. min., P. II, p. 394 fll., auch Gori Thes. vet. Diptych., T. II, p. 6 fll., und Eckhel Doctr. Num. vet., Vol. VIII, p. 303 fl. Ein anderes Aussehen hat die Wasserorgel auf Taf. A, nr. 36, zu welcher die Darstellungen dieses Instruments auf Münzen sehr wohl passen. Doch erwähnt schon Suetonius im Nero, 41, organa hydraulica novi et ignoti generis. Nach Wernsdorf's Ansicht (a. a. O., p. 400) bediente man sich der Wasserorgel praecipue in theatris ad choreas et voces histrionum moderandas. Die Bestimmung scheint auch das Instrument des vorliegenden Denkmales zu haben, nach dem Platze zu schliessen, den es einnimmt. Dies ist als eine Eigenthümlichkeit der späteren Römischen Bühne zu notiren; vgl. Satyrsp., S. 204. Wahrscheinlich hängt es mit diesem Umstande zusammen, dass das Instrument nur von einem Knaben gespielt wird, vgl. z. Taf. XI, nr. 1. — Der Boden, auf welchem sich die bisher besprochenen Figuren befinden, ist der eines Prosceniums. Das Gerüst zumeist nach rechts hält Winckelmann seinem unteren Theile nach auffallenderweise für das κλίσιον (s. z. Taf. XI, nr. 1, von dem man sich überhaupt bis jetzt öfters irrige Vorstellungen gemacht hat, auch Stieglitz Arch. der Bkst, II, 2, S. 161), die Figuren in der Loge oben für Schauspieler. Platner erkennt „drei andre Schauspieler in halber Figur in einer Art von Aedicula mit einem Giebeldache." Aber wer wird in jenen Figuren, die sich ja durchaus wie sitzende Zuschauer ausnehmen, Schauspieler voraussetzen können? Meine Untersuchung am Originale überzeugte mich, dass auch an sich Nichts zwingt, an Schauspieler zu denken, keine deutlich angegebenen Masken, nicht das Costüm. Ging die Aufführung in einem vollkommenen Theater vor sich, so ist die Baulichkeit gewiss einer der Seiteneingänge in die Orchestra mit dem Tribunal für bevorzugte Personen darüber; wo nicht, doch jedenfalls ein Gerüst zum Zuschauen (spectacula, fori). Da die in halber Figur besonders gross dargestellte Person, welche auf dem Originale ein jugendlicheres Gesicht und langes Haar hat, gewiss „der Verstorbene, ein mit der Bulla geschmückter Jungling" ist, so kann man die mittlere Figur in der Loge mit der grössten Wahrscheinlichkeit für den Valerianus Paterculus halten, welcher in der Inschrift von sich sagen lässt: funus feci. Das Bild erinnert durch seinen Platz an den Gebrauch, die Statue desjenigen, dem die Leichenspiele galten, auf dem Proscenium aufzustellen (Cocquelines z. Terent., T. II, p. 155, Anm.). Der bullatus puer ist mit der Tunica und Toga bekleidet, über welche das von Müller Handb. der Arch., §. 341, A. 3, besprochene breite Band, nach Hawkins zu Anc. Marbl. in the Brit. Mus. P. X, p. 25 fll., die laena, hinzulaufen scheint, ein Kleidungsstück, welches sich erst in späteren Zeiten findet, denen das vorliegende Relief auch aus anderen Gründen zuzuschreiben ist. Er hält in der Linken eine Rolle und in der Rechten ein Buch (Diptychon?), was man auch bei ähnlichen Gestalten auf Sarkophagen gewahrt. Ueber seinen Kranz vgl. die Bemerkungen von Welcker Alte Denkm., Th. I, S. 379.

2. Aehnliche, nur bei weitem mehr ausgeführte Darstellung. Wandgemälde. Mit den Farben des Originals. Nach J. R. Pacho Relation d'un Voyage dans la Marmarique, la Cyrenaïque u. s. w., Paris MDCCCXXVII, Pl. XLIX u. L.

Pacho bemerkt im Texte, p. 375 fl., über die Grotte, in welcher das

Gemälde gefunden wurde: Elle est taillée dans le flanc d'un ravin de la Nécropolis de Cyrène; elle offre plus de richesses monumentales à elle seule que toutes les autres ensemble. Cette grotte, sans niches ni sarcophages, contient au milieu un puits sépulcral, et ses quatre parois sont couvertes de peintures qui paraissent représenter des jeux funéraires. La mieux conservée, comme la plus remarquable, est celle-ci: elle occupe toute la longueur d'une paroi: elle est composée d'une série de figures dont les unes, revêtues de riches costumes, exécutent une marche solennelle, et les autres, divisées en plusieurs groupes et couvertes d'une simple draperie, donnent l'idée du peuple de Cyrène qui assiste à la cérémonie et s'attroupe auprès des principaux personnages. En tête du tableau est une espèce de meuble, auprès duquel des jeunes gens sont occupés à préparer des mets, emblème sans doute des repas qui suivaient, dans l'antiquité, les fêtes populaires; une table couverte de couronnes et de palmes le termine. Là se trouvent trois personnages mitrés, debout chacun sur un piédestal. L'un d'entre eux est appuyé sur une massue, l'autre paraît consacrer les palmes et les couronnes, et le troisième, dans l'attidude d'orateur, semble attirer l'attention du peuple groupé auprès de lui. — Auffallend ist es, dass sich die Gelehrten mit diesem so merkwürdigen (freilich in einem wenig verbreiteten Werke bekannt gemachten) Denkmale so wenig beschäftigt haben. Unseres Wissens haben es nur K. O. Müller und Creuzer kurz berührt. Jener erkennt im Handb. der Arch., §. 425, 2, „einen doppelten Agon von Auleten und Kitharoden im vollen Costüm" und hält „die drei Figuren auf Basen mit hoher Stephane (ὄγκος?)" für „Statuen im Bühnen-Costüm von Herakles, Hermes und einem Dritten." Nach Creuzer zur Gemmenkunde, S. 115 (Zur Archäol., Th. III, S. 499), „stellt uns" das Wandgemälde „eine ganze Apollinische Panegyris vor Augen, oder einen Festchor belorbeerter Priester, Sänger und anderer Theilnehmer an der Versammlung, mit Cithern und Flöten, in Feierkleidern und mit aller Ausstattung einer religiösen Handlung; wobei wir unter Anderen vorzüglich auf einen mit Früchten und Palmen (?) besetzten Tisch zu merken haben, um welchen Opferdiener beschäftigt sind, dessen obere Scheibe auf dem Halse und auf den ausgebreiteten Flügeln eines Schwanes ruht." Dieser Schwan aber kann der Ansicht, dass eine Apollinische Festlichkeit dargestellt sei, schwerlich mehr Wahrscheinlichkeit verleihen als die Lorbeerkränze und namentlich die sich dreimal wiederholende Siebenzahl der Choreuten bei den Musikern und den Tragöden; denn für nichts Anderes als Choreuten sind diese so ziemlich im Halbkreise aufgestellten Leute (Ueber die Thymele, S. 42 fl., Anm. 116, vgl. Lucian. Anachars. 23: αὐλοῦντας — τινὰς καὶ ἄλλους συνᾴδοντας, ἐν κύκλῳ συνεστῶτας) ohne Zweifel zu halten, trotzdem dass man keinen geöffneten Mund gewahrt. Die specielle Beziehung der Siebenzahl zum Apollinischen Cultus ist bekannt; Hervorhebung verdient jedoch die Notiz in Hygin. Fab. CCLXXIII: His quoque ludis (in Nemea) pythaules, qui Pythia cantaverat (so Salmasius z. Vopisc. Carin. 19, Hist. Aug. Script., p. 819, vgl. 837 und z. Tertullian. Pall., p. 470) septem habuit palliatos, qui voce cantaverunt: unde postea appellatus est choraules. Nach diesen Worten ist Salmasius der Ansicht, dass die Sängerchöre bei einem Choraules überall, nicht bloss bei Apollinischen Festen, aus sieben Personen bestanden hätten. Ist dieses wahr — und wahrscheinlich ist es jedenfalls —, so wird man die Ansicht, als deuteten die Lorbeerkränze nothwendig auf ein Apollinisches Fest, leicht beseitigen können. Auf der vorigen Nummer haben ja der Kitharist und der zu ihm gehörende Sänger bei Leichenspielen einen Lorbeerkranz, auf den beiden folgenden erscheint nicht allein die Muse des Saitenspiels, sondern auch die mit der Flöte mit Lorbeer bekränzt: Belege genug dafür, dass die Bekränzung mit Lorbeer von dem Apollon auf alle diejenigen überging, welche sich mit Musik oder mit Gesang abgaben, und von ihnen selbst bei solchen Festlichkeiten getragen werden konnte, für welche sie nicht eigentlich gebräuchlich war. Auch der Schwan an dem einen Tische lässt sich, wenn man ihm überall Bedeutsamkeit beimessen will, in ähnlicher Weise recht wohl erklären. Der Tisch ist ja gewiss zum Tragen von Preisen für Musiker und Sänger bestimmt. Der Schwan aber war ein Lieblingsvogel des Gottes der Tonkunst und wurde selbst in der Sage wegen seines Gesanges vielfach gefeiert. Wie nahe es liegt, das vorliegende Gemälde wegen des Platzes, welchen es einnimmt, auf Leichenspiele zu beziehen, kann man schon daraus entnehmen, dass selbst ein Nichtantiquar wie Pacho, auf diese Ansicht verfiel. Auch die Darstellungen von Spielen in den Grabgrotten zu Tarquinii haben ohne Zweifel eine solche Beziehung. — Was nun die einzelnen Gruppen des Gemäldes anbelangt, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die zumeist nach rechts vom Beschauer (im zweiten Streifen unserer Tafel) tragische Schauspieler und zu ihnen gehörende Choreuten, die beiden zunächst folgenden aber Musiker und Sänger darstellen. Dann kommen zwei Diener, welche an dem schon erwähnten Tische beschäftigt sind: der eine scheint denselben schon mit einem Palmzweige (Becker Gallus, I, S. 179, A. 17) abgefegt zu haben und dem anderen Rath zu geben, welcher wahrscheinlich darüber nachdenkt, wie er jene kleinen rothen Gegenstände, von denen man zwei auf dem Tische, zwei unter ihm gewahrt, am passendsten aufstelle. Diese Gegenstände sind, wie schon angedeutet, gewiss Preisgaben, ebensowohl als die Palmzweige und Lorbeerkränze auf dem anderen Tische, am wahrscheinlichsten Baumfrüchte, μῆλα, die als Siegespreise sowohl bei anderen (Krause Olympia, S. 167 fl., Anm. 18, Die Pythien u. s. w. S. 50) als namentlich bei Apollinischen Agonen vorkommen, auch neben Palmzweigen und Lorbeerkränzen (Hermann Gottesdstl. Alterth., §. 50, A. 29), und nebst diesen sehr wohl auf musische Agonen, welche nicht speciell den Apollon angingen, übertragen werden konnten. Schliesslich gewahrt man zwei Figuren, deren Haltung wiederum an Schauspieler erinnert: eine Beziehung, welche durch die Anaxyriden wohl ausser Zweifel gesetzt wird. Da sie mit dem pallium und dem soccus angethan sind, wird man sie für Komöden halten, wenn sie auch als unmaskirt zu betrachten sein dürften, welches Letztere ebenfalls von den Tragöden gilt. Ueberall hat die Darstellung der Tragödie auf unserem Gemälde manches Eigenthümliche, in Betreff der Schauspieler sowohl als des Chores. Bei jenen fallen zunächst die Postamente auf, welche Müller zu dem seltsamen Gedanken an Statuen von Tragöden verleitet zu haben scheinen. Es liegt auf der Hand, dass diese Postamente den Sohlenunterbau des tragischen Kothurns ersetzen sollen. Ich leugne nicht, dass mir bei Betrachtung der weissen viereckigen Stelle in der Mitte und im Angesichte von den Kothurnsohlen der Muse auf Taf. IX, nr. 3, sich manchmal der Gedanke aufgedrängt hat, die Pacho'sche Zeichnung möge nicht ganz genau und ein jedes Postament als ein gedoppelter Sohlenunterbau zu betrachten sein; doch s. weiter unten. An dem Onkos ist gewiss nicht zu zweifeln, das Haar wohl nicht das natürliche, also eine Perrücke (galerus) anzunehmen. Bestimmte Rollen sind nicht mit vollkommener Sicherheit zu erkennen. Denn selbst die Annahme, dass die mittlere Figur den Herakles darstelle, hat ihre Bedenken (Satyrsp., S. 87 fl.). Der Platz, welchen jene einnimmt, zeigt dass sie die vornehmste Rolle giebt, welche indessen allerdings nicht die Hauptrolle, die des Protagonisten zu sein braucht. Die Figur zunächst an dem mit den Palmzweigen und Lorbeerkränzen belegten Tische hat Müller ohne Zweifel nur wegen des Geräthes in ihrer Linken, das allerdings ein Kerykeion sein kann, für einen Bühnenhermes gehalten. Aber wird man, insofern diese Deutung des Geräthes die richtige ist, nicht eher an einen Herold aus dem Heroenstande zu denken haben? Der Stab, welchen die linke Hand ausserdem hält, würde so weit weniger Schwierigkeiten machen. Leider ist das, was sich in der rechten Hand befindet, nicht genau zu erkennen; an einen Fisch ist doch gewiss nicht zu denken. Anscheinend macht der Tragöde zumeist nach links dem in der Mitte Vorstellungen; vielleicht zu Gunsten des dritten, von welchem man in diesem Falle annehmen könnte, dass er

von dem in der Mitte eine Zurückweisung erfahren habe. Den Chor anlangend, so fällt zunächst die Siebenzahl der Choreuten auf, dann der Umstand, dass diese tragischen Choreuten den Personen in den beiden Musikerchören auch in Betreff der Bekränzung (Satyrsp., S. 11 fl.) und des Costüms ganz gleich stehen. Nur darin lässt sich vielleicht ein Unterschied erkennen, dass jene sämmtlich erwachsenere Jünglinge zu sein scheinen, während die Personen des zunächststehenden Musikerchors anscheinend alle dem Knabenalter näher stehen, und die Personen des dritten Chores offenbar sehr verschiedenen Altersclassen angehören. Freilich meinte Lange (Vindic. Trag. Rom., p. 46, Anm., auch noch in den Verm. Schriften, Leipz. 1832, S. 87, A. 73), dass der tragische Chor zu einer gewissen Zeit aus sieben Choreuten bestanden habe; allein diese Meinung beruht auf keinem anderen Grunde als auf der oben berücksichtigten Stelle des Hyginus, und die beweist auch nicht das Mindeste. Ich weiss jene auffallende Erscheinung nicht besser zu erklären als durch die Annahme, dass der Chor kein eigentlich dramatischer ist, sondern nur dazu diente, lyrische Gesänge, etwa gar beliebig eingelegte, vorzutragen: eine Annahme, welche recht wohl für die Zeit passt, in die das Wandgemälde gehört, und keinesweges Unerhörtes voraussetzt; kam doch in der Tragödie schon durch den Agathon das ἐμβόλιμα ᾄδειν auf (Aristol. Poët. 18), und lässt sich auf dem Gebiete der Komödie ganz Aehnliches nachweisen, vgl. C. Fr. Hermann Ges. Abhandl. u. Beitr. zur class. Litt. u. Alterthmsk., S. 60 fll. — Gehen wir nun zu den Musikern über, so fällt es in die Augen, dass zwei Hauptgruppen zu unterscheiden sind, die bei einer Abweichung im Einzelnen sich im Allgemeinen entsprechen. Eine jede besteht aus drei Personen ausser dem Chore. Ausserhalb dieser Gruppen steht ein Musiker, der Virtuos auf dem Saiteninstrument, welcher sich dem Tische für die Preisgaben auf dem obersten Streifen unserer Tafel zunächst befindet. Es hat ganz den Anschein, als sei dieser für den Dirigenten des Ganzen zu halten. Zumeist nach links vom Beschauer findet sich in jeder der Hauptgruppen ein knabenhafter Jüngling, in dem Costüm, nicht der Virtuosen sondern der Choreuten. Ein jeder hat ein undeutliches Geräth in der Hand und macht mit der Rechten einen Gestus, als zähle er den Takt. Verschiedenheiten in der Darstellung, auf welche etwa aufmerksam zu machen wäre, sind: dass der eine nicht bekränzt ist, und dass die Instrumente nicht ganz gleich aussehen. Hierauf aber eine Ansicht zu bauen, durch welche den beiden jungen Leuten eine verschiedene Thätigkeit zugewiesen würde, ist schon aus dem Grunde misslich, weil dadurch die Gleichmässigkeit der beiden Hauptgruppen aufgehoben werden würde. Sonst könnte man etwa — indem man den Kranz der Figur in dem zweiten Streifen im Gegensatze gegen die Kranzlosigkeit der anderen so auffasste, dass jene dadurch als bei dem Concert eigentlich mitwirkende Person bezeichnet werden solle, während der Mangel des Kranzes diese mehr nur als bei der musikalischen Aufführung bedienstete erscheinen lasse — die Figur in dem unteren Streifen für einen mitspielenden Syrinxbläser, die andere aber für einen jener Leute halten, die den Takt angaben oder ein Zeichen gaben. Da nun die betreffenden Figuren nur Musiker oder Leute der letzteren Art darstellen können, jenes aber in Betreff beider zugleich nicht so wahrscheinlich ist wie dieses (auch wegen der Geberde der Aufmerksamkeit nicht), so betrachten wir beide als Leute von dem Geschäfte, welches der ὑποβολεύς nach Plutarch. polit. Praec., C. 17, oder der monitor nach Festus, u. d. W., bei den Schauspielern hatte, obwohl wir weder für dieses ihr Geschäft einen besonderen Namen wissen — an μεσόχοροι (Heinrich z. Schol. Juven. XI, 170, Schneider Att. Theaterw., S. 200) ist, auch von der Stellung abgesehen, nicht zu denken —, noch die Instrumente anderswo nachweisen können, deren sie sich statt der sonst bekannten bedienen. Dem Anscheine nach kann das Instrument der Figur in dem oberen Streifen sehr wohl mit dem Scabillum zusammengestellt werden, nur dass es, statt des Fusses, mit der Hand gedrückt den Ton giebt: ähnliche Instrumente sind noch heutigen Tages gebräuchlich und unter dem Namen „Kukuk" bekannt. Bei dem anderen Instrumente würden wir, wenn es nicht eine Art von Syrinx ist, an ein solches wie unsere Harmonika denken, welche auseinandergezogen (was dann in dem dargestellten Augenblicke geschehen wäre) und dann wieder zusammengedrückt wird, um den Ton hervorzubringen. Weiter nach rechts hin zeigt sich in Betreff der Musiker in den beiden Hauptgruppen gerade das Umgekehrte: das eine Mal zunächst ein für sich stehender Musiker mit dem Saiteninstrument und dann ein Choraules, das andere Mal ein einzelner Flötenbläser und dann ein Chorokitharistes. Es ist beachtenswerth, dass die beiden Musiker, welche einen Chor bei sich haben, mit natürlichen Kränzen, und zwar eben solchen wie die Choreuten, geschmückt sind, während der einzelne Kitharspieler der einen Hauptgruppe einen goldenen Kranz trägt, der sich auch auf dem Kopfe des ausserhalb der beiden Hauptgruppen befindlichen Kitharspielers befindet und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem einzelnen Flötenspieler in der anderen Hauptgruppe vorauszusetzen ist. Auch in den Farben der Gewänder der fünf Virtuosen lassen sich Abwechselungen gewahren, welche vielleicht mehr als zufällig sind. Die Musiker mit den Chören sind in dem dargestellten Augenblicke gerade in Thätigkeit. Lässt sich annehmen, dass das Spielen und Singen in beiden Gruppen gleichzeitig geschieht, so liegt die Vermuthung nahe, dass auch der Kitharspieler der einen Gruppe und der Flötenbläser der anderen, welche augenblicklich pausiren, sich zusammen hören lassen werden, und weiter etwa, dass der Kitharspieler ausserhalb beider Gruppen, in dem wir oben den Dirigenten des Ganzen vermuthet haben, da er doch auch ein Instrument hat, als Solospieler zu fassen sei. Sonst ist wenigstens ein Abwechseln zwischen den beiden Musikern einer jeden Gruppe und wiederum zwischen den Gruppen und dem ausser ihnen stehenden Musiker anzunehmen. Die Flöten und Saiteninstrumente sind der Art, wie wir sie aus Schriftstellerzeugnissen als später kennen und auf den späteren Monumenten dargestellt finden. Bei den letzteren fällt der Umstand, dass sie alle drei verschieden sind, leicht von selbst in's Auge. Bemerkenswerth ist auch, dass nur einer von den Musikern mit dem Saiteninstrumente ein Plektron zum κρέκειν hat, während die beiden anderen nicht allein das intus canere, wie stets, sondern auch das foris canere (über diese Ausdrücke Ascon. z. Cicer. Verrin. II, 1, 20, §. 53) vermittelst des Schnellens der Saiten mit den Fingern (ψάλλειν, κιθαρίζειν im engsten Sinne) verrichten: was bekanntlich durch den Epigonos aufkam, nebst der ἔναυλος κιθάρισις (Pollux, IV, 59, Athen. IV, p. 183, c, XIV, 637, f). — Sehr interessant sind die Costüme der Tragöden und Musiker. Kein Monument zeigt die Gleichartigkeit der Tracht dieser beiden Gattungen der Dionysischen Künstler so deutlich, wie das vorliegende; doch überwiegt die der tragischen Schauspieler noch an buntscheckiger Pracht. Einzelnheiten anlangend, so verdient ausser dem in der Schrift über das Satyrsp., S. 85, und oben, S. 49, Bemerkten etwa Folgendes Beachtung. Der Flötenbläser in dem obersten Streifen scheint auf den ersten Blick das, was wir als Camisol und Weiberrock bezeichnen würden, auf dem Leibe zu tragen. Das Ganze ist, trotz der Verschiedenheit der Farben gewiss als Eins zu fassen, als der lange Aermelchiton. Ebenso darf die verschiedene Farbe an den Aermeln des Flötenbläsers in dem zweiten Streifen nicht zu der Ansicht führen, als gehörten die Aermel an den Unterarmen einem besonderen Untergewande an; vgl. Satyrsp., S. 111, Anm., auch oben, S. 48 fl., und Gerhard's Forts. der Arch. Ztg, 1849, Taf. XII. Der Maschalister des Flötenbläsers im oberen Streifen ist ganz besonders breit, wie der der Melpomene auf Taf. IX, nr. 2, und anscheinend mit Stickerei verziert, wie der der Euterpe in den Kupfern zu Winckelmann's Werken, Bd. V, T. I, C. Ganz eigenthümlich ist die Tracht des Musikers mit dem Saiteninstrumente in dem unteren Streifen. Er hat das weite Obergewand um den Leib gewunden, — warum, zeigt die enorme Grösse des Instruments und die

Bewegung, welche er macht — und trägt eine durchaus vereinzelt dastehende Art von Anaxyriden mit sehr weiten aber sehr kurzen Aermeln und weiten Beinlingen, die jedoch nur bis dicht über die Kniee hinabreichen und da wie zugeschnirrt erscheinen, während der übrige Theil der Beine mit einer eng anliegenden strumpfähnlichen Bekleidung versehen ist. Ueber Anderes unten, zu nr. 3 u. 4. — Den Ort anlangend, an welchem das Dargestellte vor sich gehe, so denkt man gewiss zunächst an eine Bühne. In diesem Falle müsste die Thür in dem oberen Streifen eine der bekannten Thüren in der Skene sein sollen, am wahrscheinlichsten die grosse Mittelthür. Das ist aber an sich nicht eben wahrscheinlich. Dazu kömmt die deutlich markirte Unebenheit des Bodens, der sich durchaus ausnimmt wie der natürliche Erdboden: ein Umstand, in Betreff dessen das vorliegende Gemälde keineswegs mit dem Vasenbild auf Taf. III, nr. 18, zusammengestellt werden kann. Vermuthlich ist an die Gegend unmittelbar neben dem Grabe zu denken und die Thür keine andere als der Eingang zu demselben. Vielleicht fallen bei dieser eigenthümlichen Beschaffenheit des Platzes für die Aufführungen die oben besprochenen Postamente weniger auf, welche inzwischen auch so als ein Ersatz für die hohen Sohlen der tragischen Kothurne, nicht etwa für die Bühne, zu fassen sind. — Ueber die Zeit, in welcher das Gemälde verfertigt sein möge, ist es wohl unmöglich, etwas Genaueres auszumitteln. Doch glauben wir nicht sehr zu irren, wenn wir es in die Zeit der Römischen Herrschaft, und zwar eine geraume Zeit nach Christi Geburt, setzen. Aus den Zügen der Inschriften lässt sich durchaus nicht auf das Alter das Gemäldes schliessen, zumal da die Gleichzeitigkeit beider in dem vorliegenden Falle sich auf den ersten Blick als durchaus unwahrscheinlich zeigt. In dem unteren Streifen erkennt man leicht die Römischen Namen Saturninus (CATωNINOC) und Senecio (ENEKIωN). Genauere Entzifferungsversuche werden sich schwerlich der Mühe lohnen. Ueber solch Gekritzel an Mauern und Wänden: Ross Inselreise, I, S. 63.

3 u. 4. Euterpe und Terpsichore, jene mit der Doppelflöte, diese mit der Lyra und dem Plektron, beide in dem Costüme der Musiker. Relieffiguren. Nach Mus. Pio-Clem., T. I, T. B.

Von demselben Monumente wie Pl. IX, nr. 2. — Die Tracht beider Musen unterscheidet sich einerseits in Betreff der Fussbekleidung, indem die der Euterpe mit bedeutend stärkeren Sohlen versehen ist. Dieselben starken Sohlen finden sich an der Fussbekleidung des Flötenbläsers auf nr. 6. Sie erinnern an die bekannten *κρουπέζια*, vgl. auch Satyrsp., S. 202. Andererseits ist auch bei dem Obergewande eine Verschiedenheit zu bemerken. Das der Terpsichore ist nur durch eine *περόνη* oder *πόρπη*, und zwar auf der rechten Schulter, befestigt, wie es bei der Chlamys gewöhnlich der Fall war, das der Euterpe dagegen durch zwei, eine auf jeder Schulter, so dass dieses bloss auf den Rücken hinabfällt, jenes aber, über die linke Schulter herumgezogen, auch einen Theil des Vorderkörpers bedecken würde, wäre es nicht durch den (nicht sichtbaren) an das Saiteninstrument gelegten linken Arm zurückgeschoben, so zwar, dass nur ein schmaler, von der linken bis zur rechten Schulter fortlaufender und da in Verbindung mit dem anderen Zipfel aufgestochener Streif in der Gegend des Halses sichtbar wird. Dieser Umstand ist auf unserem aus Versehen nach einer minder genauen Abbildung wiedergegebenen Bilde nicht zu sehen, wohl aber auf den Abbildungen bei Clarac Mus. de Sculpt., T. III, Pl. 518, 1059, und Bouillon Mus. des Ant., T. I, Pl. 78. Inzwischen ist es sicher, dass das Obergewand der Euterpe ebensowohl der Terpsichore und den Kitharspielern, und das der Terpsichore ebensowohl der Euterpe und den Flötenspielern zustehe — wie denn das Costüm der Flötenspieler und Kitharisten im Wesentlichen durchaus gleich war —, obgleich zugegeben werden muss, dass das Obergewand unserer Terpsichore für die Flötenspieler, denen, wenn sie die Doppelflöte bliesen, ein freierer Gebrauch auch des linken Armes nöthig war, nicht so gut passte und, nach den ziemlich zahlreichen Bildwerken zu urtheilen, das Obergewand unserer Euterpe auch bei den Kitharspielern häufiger vorkam als das andere. Der kitharspielende Bathyllos bei Appulejus, Florid. II, 15, tunicam picturis variegatam deorsus ad pedes dejectus ipsos, graecanico cingulo, chlamyde velat utrumque brachium adusque articulos palmarum. Als bezeichnende Namen für diese Obergewänder finden wir bei den Schriftstellern *χλαμὺς* und *ἐπιπόρπαμα* (s. oben, S. 49). Man könnte sich versucht fühlen, den letzteren insbesondere auf das Obergewand unserer Terpsichore zu beziehen. Doch ist das misslich, da *χλαμύδα ἐπιπορπᾶν* eine gangbare Redensart war. Jedenfalls wird bei dem Ausdrucke *χλαμύς*, welcher durchaus vorwiegt, auch an ein solches Gewand gedacht werden müssen. Ferner heisst das chlamysartige Obergewand auch *ἄλλιξ*: vgl. Meineke's Analecta Alexandr., p. 137, zu Euphor. Fr. CXII. Vielleicht ist das kleine über die Schultern geworfene Gewand der Euterpe in den Kupfern zu Winckelmann's Werken, Bd. V, T. I, C, die alicula. Ausserdem findet sich von dem Obergewande der Musiker bei den Lateinischen Schriftstellern häufiger der Ausdruck palla gebraucht, welcher, obgleich seltener, auch in Bezug auf das Tragödencostüm vorkömmt, aber durchaus nicht allein von dem Obergewande, sondern ebensowohl von dem langen Chiton; wie denn dieses Wort überall ohne Rücksicht auf den Schnitt des Kleidungsstückes gebraucht wird: vgl. jetzt besonders den Becker-Rein'schen Gallus, III, S. 148 fll. Die bei unserer Euterpe deutlich sichtbaren Spangen zeigen, wie man sich das bloss auf den Rücken hinabfallende Gewand auf nr. 1 und 2 befestigt zu denken habe. Nach Art der Chlamys der Euterpe oder der Terpsichore sieht man bei einigen Figuren auf nr. 2 auch das weite Himation angelegt, nur dass dabei keine Spange benutzt ist, wenn sich auch ein die Spangen ersetzendes Zusammenknoten findet, wie namentlich bei dem mittleren Tragöden zu sehen ist. Der erste Kitharspieler von links im obersten Streifen hat das vorzugsweise auf den Rücken hinabfallende Himation zusammengeschlagen über die linke Schulter geworfen und, damit es festsitze, unter den Gürtel gesteckt, was an Taf. VIII, nr. 6 und 7 erinnert. Das Costüm der vorstehenden Musen, so wie das ganz oder beinahe entsprechende der Virtuosen auf nr. 1, 2 und 6 dieser Tafel und auf Taf. VI, 1 und 2, ist die vollkommen ausgebildete „Pythische Stola" (Müller Handb. der Arch., §. 337, 2). Ueber den Lorbeerkranz s. oben, S. 100, zu nr. 2; auch Gerhard Arch. Ztg, Jahrg. 1843, S. 120 fll., Anm. 39.

5. Ein Zug von je zwei Flöten- und Kitharspielern. Vasenbild. Nach Gerhard Etrusk. und Kampan. Vasenb. des K. Mus. zu Berlin, Taf. III.

Aller Wahrscheinlichkeit nach auf den grossen panathenaischen Festzug bezüglich; vgl. Gerhard a. a. O, S. 5 fl.: „Zwei Flötenspieler und zwei Kitharöden deuten uns hier dasselbe Gepränge des panathenäischen Zuges an, das im Parthenonfries von Personen doppelter Anzahl dargestellt war. Die Flötenspieler sind hier jugendlicher gedacht als die Kitharöden, deren Geschäft auch sonst Personen von bärtiger Reife zugetheilt zu sein pflegt; auch im vorgedachten Bildwerk des Parthenon fand ein ähnliches Verhältniss statt. Deutlicher als in jenem Bildwerk ist die Tracht der gedachten Musiker auf unserem Gefäss angegeben. Sämmtliche vier Figuren sind mit gestickten ärmellosen Prachtgewändern bekleidet; an dem vordersten Kitharöden bemerkt man das weisse Unterkleid, welches sich andremal als bezeichnende Kleidung der Flötenbläser findet; dagegen die Fussbedeckung nur am vordersten Spielmann bemerkt wird. In wechselnden Formen des Wurfs zeigen jene reichgestickten Mäntel den Prunk des Festzugs farbiger, als wir sonst es voraussetzen, an; so sind auch

die Häupter der Kitharöden durch Stirnbänder ausgezeichnet, wie ihrer Plato als eines Schmucks des Poeten gedenkt. Breite Binden hängen in stattlicher Länge herab von dem Saitengeräth, dessen Spiel mit Gesängen begleitet wird. Dieses Wechselspiel von Gesang und Musik, das am Parthenonfries nur eine schwache Andeutung fand, ist auf dem vorliegenden Bild, sämmtlichen Spielleuten entlang, in sechs Zeilen deutlicher, obwohl unverständlicher, griechischer Schrift bis zum Ueberfluss ausgedrückt." Der Unterschied im Alter zwischen den Auleten und Kitharöden ist hier allerdings deutlich genug markirt, vielleicht auch durch das Haar, welches auf dem Originale bei den Flötenspielern rothe Farbe hat, während so nur der Bart des Kitharöden zumeist nach links vom Beschauer gefärbt ist; sonst vgl. das in der Schrift über das Satyrsp., S. 16 fl., Bemerkte (bärtiger Flötenspieler auf einem Wandgem. zu Chiusi, Arch. Ztg 1848, S. 311). Die von Gerhard in einer Anm. angeführte Stelle, Lucian. Nigrin. 14, spricht durchaus nicht für die Annahme, dass die Gewänder der Musiker im panathenäischen Festzuge minder prunkhaft gewesen seien. Der Umstand, dass den Musikern mit dem Saiteninstrumente eine Tänia gegeben ist, den Auleten aber nicht, ist allerdings beachtenswerth, aber nicht leicht mit Sicherheit zu erklären; dass die nach Visconti's Vorgange angezogene Stelle des Platon, Rep. III, p. 398, nicht einmal für das Stirnband als „Schmuck der Poeten" Etwas beweise, hat schon Welcker A. Denkm., I, S. 472, Anm. 74, mit Berufung auf Ast's Ausgabe, p. 451. bemerkt. Ueber die Binden und Shawls an den Saiteninstrumenten Welcker, A. Denkm., II, S. 51 fl. Die Ansicht, dass die Musiker mit dem Saiteninstrumente auf unserem Bilde Kitharöden und nicht Kitharisten seien, gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass sie mit der Linken die Saiten berühren, mit der Rechten aber das Plektron fassen, wie um gleich damit zu schlagen; vgl. Appulej. Florid., II, 15, eine Stelle, welche auch zu der Art das Saiteninstrument zu halten wohl passt: Cithara baltheo caelato apta, strictim sustinetur: manus ejus tenerae, procerula laeva distantibus digitis nervos molitur, dextera psallentis gestu pulsabulum (quassabulum nach Hildebrand) citharae admovet, ceu parata percutere, cum vox in cantico interquievit. Schon Müller bemerkte zu Ternite's Wandgem. aus Pomp. und Hercul., S. 2, das Schnellen der Saiten mit den Fingern scheine vorzugsweise zur Begleitung des Gesanges geschehen zu sein, das Plektron aber zum Nachschlagen gedient zu haben. Die Saiteninstrumente sind sowohl in Betreff der Construction als der Zahl der Saiten nach gleich: beide nach Gerhard's Kupfertafel und Lewezow's (Verzeichn. der ant. Denkm. im Antiq. des K. Mus. zu Berlin, S. 111, nr. 627) Angabe siebensaitig. Gewiss hat man sich auch die Flöten gleich zu denken, obwohl die des Auleten, welcher zunächst vor den Kitharöden einhergeht, schwarz und weiss, die des anderen bloss schwarz sind. Rücksichtlich der Inschriften meint Lewezow a. a. O., sie schienen „die Melodie des von dem Chor gespielten und gesungenen Hymnus zu enthalten." Minervini Descriz. di alc. Vasi fitt. della Collez. Jatta, P. I, Napoli 1846, p. 156, Anm.: un concerto espresso dalla iscrizione molte volte ripetuta *XEIO XEIO* etc. il cui suono molto si avvicina al τιοτιοτιο etc. degli uccelli di Aristofane.

6. Musikalische Probe. Wandgemälde. Nach Ternite Wandgem. aus Pomp. und Hercul., H. I, T. VIII.

Mehrfach abgebildet, namentlich auch in Pittur. d'Ercol., T. IV, T. XLII, Mus. Borbon. Vol. I, T. XXXI, und bei Zahn Die schönsten Ornam. und merkw. Gem., Ser. I, T. 78. — Müller bei Ternite, S. 8: „Eine Sängerin, ein Flötenspieler und eine Citherspielerin sind in einem Zimmer zu einer musikalischen Uebung vereinigt, welche als Probe für irgend eine öffentliche Leistung anzusehn sein möchte. Die Citherspielerin trägt eine grosse viereckte Kithara an einem Bande, das sich um den linken Oberarm schlingt, grade so wie die Griechische Phorminx getragen wurde —. Man bemerkt in der Haltung der Figur etwas Unentschlossenes, und in den Mienen des jugendlichen Gesichts einen Ausdruck von Betroffenheit: der unstreitig damit zusammenhängt, dass alle Uebrigen ihre Blicke auf sie richten. Gewiss wird man die Bewegungen der Andern am natürlichsten so erklären, dass die junge Citherspielerin aus dem Takte gekommen, oder nicht zur rechten Zeit eingefallen ist, oder sonst einen Fehler gemacht hat, der das Ganze stört. Der Flötenspieler ist ein sehr interessantes Exemplar von einem Virtousen dieser Classe, deren musikalische Leistungen eine eigne Körperbeschaffenheit verlangten, und selbst wieder darauf zurückwirkten: starke vierschrötige Gestalten von fleischigem Körperbau — die feisten Opferbläser aus Etrurien sind bekannt — die bei dem anstrengenden Spiel der Doppelflöte die hochrothen Backen gewaltig aufbliesen. Der Riemen um den Mund, Phorbeia und Capistrum genannt, diente dazu, dies Aufblasen zu mässigen, und das Ausströmen des Athems so zu beschränken, dass die von den Lungen eingezogene Luft sich nicht zu schnell erschöpfte. — Der eine Fuss hebt sich offenbar, um stark niederzutreten und den Takt anzugeben, den die Citharspielerin versäumt hat; dahin geht auch die Richtung, welche die drohenden Blicke der durch die Anstrengung des Blasens hervorgetriebenen Augen nehmen. Einen angenehmen Contrast mit diesem Flötenvirtuosen bildet die graziöse Gestalt der Sängerin auf dem Sessel zur Linken. Sie ist in dem Augenblicke nicht beschäftigt zu singen, und wendet den Blick von der Rolle in ihrer Linken ab, die sie nachlässig und bequem über die Lehne des runden Sessels geschlagen hat; wie sie sich vorbiegt und den Kopf wendet, kann man nicht zweifeln, dass sie mit einer gewissen Spannung den Schlägen des Plektrums, das die Citherspielerin führt, entgegenhorcht. Wahrscheinlich erwartet sie von da das Signal zu ihrem eignen Gesange, der mit dem Saitenspiel in engerer Verbindung zu stehn pflegte als mit den Blas-Instrumenten. Die Haltung der Finger an der aufgehobenen rechten Hand der Sängerin ist auch gewiss nicht bedeutungslos — und — ist — wohl das Wahrscheinlichste, dass sie die zu beobachtenden Rhythmen zählt, und auf deren Zahl die Citherspielerin aufmerksam machen will. Von den beiden Personen im Hintergrunde sieht die eine sehr aus, als wenn sie über die Leistung der jungen Künstlerin die Nase rümpfte. Beide sind mit Weinlaub bekränzt, und gehören offenbar zu einer Gesellschaft (Synodos oder Thiasos) von Schauspielern und Musikern, die sich zur Ausführung bestimmter Spiele und Vorstellungen rüsten." Ob die Kitharspielerin gerade einen Fehler gemacht habe, steht dahin. Die Verlegenheit des jungen Mädchens und die auf sie gerichteten Blicke erklären sich leicht, wenn man darauf achtet, dass dasselbe in dem Augenblicke unmittelbar vor dem Anfange des Spielens dargestellt ist. Der linke Fuss des wohl nicht ohne Grund in die Mitte gesetzten, dirigirenden Flötenbläsers hat sich gehoben, um diesen Augenblick anzugeben. An „drohende" Blicke seiner Augen braucht man nicht zu denken. Ueber die φορβειά: Salmasius Plinian. Exercitat. T. I, p. 585, Bartholinus De Tibiis Vet., p. 344 fll., Böttiger Kl. Schr., I, S. 51 fll. Sie findet sich auch bei dem Flötenbläser auf Taf. VI, nr. 1, bei den übrigen in diesem Werke abgebildeten aber nicht; vgl. darüber Satyrsp., S. 203. Merkwürdig, dass nicht auch der Flötenbläser bekränzt ist. Etwa deswegen, weil er sich an den Aufführungen, zu denen man sich hier vorbereitet, nicht betheiligen wird? — Hinsichtlich der Farben an dem Costüme des Flötenbläsers berichten die Herculanenser a. a. O., p. 197 fl., dass der mit einem Zipfel auf dem rechten Knie liegende und an der linken Seite wieder zum Vorschein kommende Mantel gelb sei und dass die tunica talaris in blauen und rothen Farben schillere. Ueber letztere heisst es dann genauer: nella fimbria vi sono tre strisce, delle quali sono due gialle e quella di mezzo è verde: i pezzetti che di tratto in tratto adornano pel mezzo questo abito, hanno il fondo di porpora, o sia di un rosso carico, e i fioretti a color d'oro. Die Akademiker machen es nach Müller's Meinung wahrscheinlich, „dass diese mit

Gold und Purpur verzierten Felder die crustae sind, die ein Edikt im Theodosischen Codex als eine Verzierung an Gewändern erwähnt, nach der diese Gewänder auch im Ganzen benannt wurden." Der Gürtel unter der Brust ist gelb mit rother Einfassung. Gelb sind auch die starksohligen Riemenschuhe, die Flöten gelblich, die Mundbinde weiss.

Supplementtafel: A.

I. THEATERGEBÄUDE.

A. *Grundrisse.*

Lykien nebst der Cibyratis.

Die Grundrisse sämmtlich nach dem Werke Travels in Lycia u. s. w. von Daniell, Spratt und Forbes, Vol. II, Pl. II: Plans of Lycian Theatres.

1. Theater zu Termessus major.

Vgl Vol. I, p. 237 fl.: The theatre is placed at the northwest corner of the Agora, and its upper part is nearly on a level with the platform, whence there is an entrance leading to the diazoma. This entrance is not arched, as is usually the case, but is open, and consequently interrupts the connection of the upper row of seats. Some fragments of columns standing near the passage, seem to indicate that the passage from the Agora into the theatre was through a portico. The theatre is of good proportions, and wellpreserved, free of bushes, and having few of its seats displaced. There are eighteen rows of seats below the diazoma, and nine above. The south wing was extended as far as possible without interfering with the proscenium, to which it is joined by a wall. Fronting the proscenium was a platform, ornamented with pedestals; leading from it are five doors; the architecture is not ornamented. Behind the theatre is a gymnasium. — Most of the ruins at Termessus are of Roman date. Durchmesser 208 Ft (Engl. Fuss). Das Bühnengebäude ist wegen der Construction der vorderen Stützmauer des Prosceniums und wegen der in der Mitte derselben sichtbaren (also doch wohl steinernen) Treppe besonders interessant, welche letztere jedoch, auch abgesehen von dem Material, mit der aus Gemälden bekannten (s. oben, S. 31, zu Taf. III, nr. 1[c]) nicht durchaus zusammenzustellen zu sein scheint.

2. Theater zu Rhodiopolis.

Nach Vol. I, p. 165, well-built; nach p. 182 small, having a diameter of only one hundred and thirty-six feet. Many of the seats remain, and the basement of the proscenium is perfect.

3. Theater zu Kyaneä.

Vol. I, p. 114 fl.: a small theatre, perfect in almost all its seats, but the proscenium is a heap of rubbish, overgrown with bushes, and does not appear to have been a very ornamental or solidly built structure. The hill may have been excavated a little, for the support of the back part of the theatre, but the ends of the cavea are projections of solid masonry. It is of the Greek form, and measures one hundred and sixty-five (nach der Angabe zu dem Plane 166) feet in diameter. There are twenty-four seats, twelve above the diazoma, and ten visible below it, which appeared to be the full number.

4. Theater bei dem Tempel der Leto zwischen Xanthos und Kydna.

Vol. I, p. 16: — a large theatre in very perfect preservation. This was discovered by Mr. Hoskyn, during the preceding winter (1841—1842). It is remarkable for having straight sides, and has two large portals, over one of which are sculptured sixteen tragic masks. The seats are twenty seven in number: there is no trace of a proscenium. P. 298 fl.: The theatre is of a singular form, combining the Greek and Roman characters. It is one of the largest in Lycia, and remains in good preservation. It has no proscenium, nor does there ever appear to have been one, at least of stone. The ends of the cavea are of solid masonry, projecting in right lines from the curved seats forming the back; for it is built against a hill about two hundred feet high, and, at present, encircled by a swamp. Durchmesser 206 Ft. Bei Hoskyn Journ. of the geogr. Soc., Vol. XII, p. 150, nichts Weiteres. Rücksichtlich der Form vgl. Taf. II, nr. 18; und den Text, S. 22, g. E., auch nr. 10. — Den Tempel der Leto erwähnt Strabon, X, p. 665, d.

5. Theater zu Pinara.

Vol. I, p. 8: — a fine theatre, excavated in the side of a woody hill, fronting the city. The Lycian theatres are invariably so placed as to command a grand prospect, or when by seaside, a broad expanse of ocean. For a scene of rocky magnificence none of them could viç with the theatre of Pinara. Durchmesser 173 Ft. Erwähnt auch bei Hoskyn The Journal of the Roy. geograph. Society of London, Vol. XII, p. 151.

6. Theater zu Kadyanda.

Vol. I, p. 41: On the slope of the hill — not large, but in good preservation. Durchmesser 169 Ft. Hoskyn Journ. of the geogr. Soc., Vol. XII, p. 149: it is small and in tolerable preservation, better indeed than any other object here; it has eighteen rows of seats, and is about 125 feet in diameter; the back of the upper row has an inscription, much obliterated by decay of the stone.

7. Theater zu Oinoanda.

Vol. I, p. 275: — a theatre, built in a hollow of the hill, and so buried among trees and bushes, that we had passed by it many times before we came upon it. It is one hundred and forty-four feet in diameter, and has fifteen rows of seats not separated by a diazoma. The arena is large in proportion to the size of the building, and the proscenium very perfect. Most of the seats are remarkable for not being channelled and depressed at the back part, as is usually the case. The summit of the hill was a fortified acropolis —. Von Hoskyn Journ. of the geogr. Soc., Vol. XII, p. 155 fl., nicht bemerkt.

8. Theater zu Balbura.

Vol. I, p. 269: — is placed on the south side of the acropolis hill —; its diameter is one hundred and two feet. The rows of seats are sixteen, and are curiously interrupted in the centre by a great mass of the solid rock, remaining in its natural ruggedness. At first sight, it appeared as if this theatre had never been completed: but a closer examination showed that the terminations of the seats were closely and carefully adapted to the irregularities of the projecting rock, and that its centre is hollowed out as if for a chair or throne (vgl. oben, S. 28, zu Taf. III, nr. 16, g. E.). The effect of this strange and unique arrangement is highly picturesque. In front of the theatre, occupying the place of a proscenium, is a platform of the same level with the arena (vgl. Taf. I, nr. 2, nebst den Bem. auf S. 1), and faced by a high wall of polygonal masonry, strengthened by buttresses; a fine specimen of its kind, and in beautiful preservation. Hoskyn Journ. of the geogr. Soc., Vol. XII, p. 156: The theatre, on the western side of this hill, is in good preservation; it is plainly built; the middle seats have not been completed; bold rocks protrude much beyond the line of the upper row; it has probably been purposely left so to give scenic effect: it faces the west. Den Durchmesser giebt er auf 120 Ft. an.

9. Theater zu Kibyra.

Vol. I, p. 256 fl.: — in the upper part of the ancient city — in fine preservation; it measures two hundred and sixty-six feet in diameter. There are thirty-six rows of seats visible, and probably five or six more covered with soil. Of those exposed, fifteen are below the diazoma, and twenty one above; of these, the ten uppermost appear to have been added subsequently to the construction of the others, and one of the rows consists of stone chairs with backs. On the face of the diazoma are several inscriptions of length and interest, being public decrees —. The name of Cibyra occurs in these inscriptions, and mention is made also of this theatre having been converted into a gymnasium. Of the proscenium, the foundation and a doorway only remain. Eigenthümlich, dass in der Mitte der Hinterwand der Bühne nicht die gewöhnliche Thür sichtbar ist, wohl aber sich an der Stelle ein Vorsprung zeigt, der in dieser Weise ohne alle Analogie dasteht: vgl. zu nr. 17.

10. Odeum zu Kibyra.

Vol. I, p. 257 fl.: About a hundred yards to the south of the theatre, is another building of the same class, of solid, but unornamented construction, in a very perfect state. Its front, which is nearly entire, consists of a high wall, in the centre of which are five low arched doorways flanked by two square ones; its diameter is one hundred and seventy-five feet. Within, are thirteen rows of seats, forming the segment of a circle; there are probably many more rows buried beneath the soil. On the inner surface of the high wall or front connecting the two sides, are several rows of small holes pierced in the stones, as if for the purpose of hanging shields or trophies. This building might have been an Odeum or music theatre. Die Beschreibung stimmt nicht ganz mit dem Grundriss überein. Dass die Sitzreihen zur Rechten des Beschauers bis zur Hinterwand der Bühne (oder vielmehr der Fortsetzung dieser Wand) fortgelaufen seien, ist unglaublich. Die Baulichkeit zwischen dem Zuschauerraum und dem Bühnengebäude, zur Linken, nimmt sich ganz aus wie ein Tribunal. Merkwürdig indessen, dass sie sich nicht an der gegenüberliegenden Seite wiederholt. Die Bestimmung der Thüröffnungen in der Hinterwand der Bühne und ihrer Fortsetzung lässt sich nach dem S. 14, zu Taf. II, 7, B, und S. 19, zu Taf. II, 13, Bemerkten leicht ermessen. Die äussersten Thüren dienten wohl als Zugänge zum Zuschauerraum, zunächst zu den Plätzen der bevorzugten Personen.

Cilicien.

11. Odeum zu Anemurion. Nach Mazois Les Ruines de Pompéi, P. IV, Pl. XXVIII.

Vgl. die beigedruckten kurzen Angaben und Gau's Text, p. 59 fl.; ausserdem Beaufort Karamania, p. 188. Der Plan und die statistischen Bemerkungen in dem Mazois-Gau'schen Werke rühren von Cockerell her. — Das Gebäude stammt aus Römischer Zeit. Nach Beaufort enthielt es six semicircular rows of seats, welche Cockerell laut der Angabe zum Grundrisse très ruinés fand. Wenn Gau, p. 60, sagt: On n'aperçoit nulle trace des gradins, ce qui fait supposer qu'ils étaient de bois. — Telle est du moins l'opinion de M. Coquerell —, so bezieht er fälschlich eine Nachricht Cockerell's über das grössere Theater zu Anemurion auf unser Odeum, wie namentlich auch aus den Bemerkungen Beaufort's über jenes Gebäude hervorgeht. Die bemerkenswerthesten Einzelnheiten sind nach den Angaben zu dem Grundrisse folgende: aa) Corridor souterrain (d. i. sous les degrés) servant de dégagement au rez-de-chaussée; bb) Portes du corridor; cc) Communication du corridor avec l'orchestre; dd) Portes supérieures (zur zweiten Etage); ee) Rampe douce qui monte aux portes supérieures; ff) La scène. Gerade der mittleren Thür in der Skene gegenüber bemerkt man in der Umfassungsmauer eine Nische. Die anderen nicht mit Buchstaben bezeichneten Oeffnungen in dieser Mauer sind Fenster, durch welche das Koilon das Licht von aussen erhielt. Vgl. noch oben S. 13, zu Taf. 7, B, und vor dem besonderen Text zu Taf. 7, A.

Troas.

12. Theater zu Alexandria. Nach Choiseul Gouffier Voy. pitt. de la Grèce, T. II, Pl. 44.

Choiseul Gouffier a. a. O., T. I, p. 437: — entre les deux (temples) on trouve l'emplacement d'un vaste théâtre, dont il reste une partie des gradins, et les deux massifs qui servoient à former le proscénium. D'après le plan dressé par M. L. J. J. Dubois, on voit que ce théâtre avoit deux précinctions et six rangs de gradins à chacune d'elles: son diamètre étoit de 260 pieds environ. Comme presque tous les théâtres grecs, il a été construit de manière à faire servir le penchant d'une montagne à la disposition des gradins. Chandler Trav. in Asia Minor, p. 27: — vestiges of a theatre and of an odeum, or Music Theatre. These edifices were towards the centre of the city. The semicircular sweep, on which their seats ranged, is formed in the hill, with the ends vaulted. Vgl. sonst noch Hunt in Walpole's Memoirs, Ed. II, 1818, p. 135, Clarke Travels II, 1, p, 155, Hirt Gesch der Baukunst II, S. 158. Prokesch Denkwürdigkeiten, Bd. III, S. 371: — „klein, aber sehr zierlich. Der Bau desselben ist römisch, und die Enden der Cavea bilden nicht, wie bei den meisten Theatern in Kleinasien, einen Winkel mit dem Pulpitum des Prosceniums, sondern sind gleichlaufend mit demselben. Die Cavea ist ein Halbzirkel von 252 Fuss Entwicklung; die Scene, deren Enden nicht über die inneren Enden der Cavea vorgreifen, hat 60′ Länge. — Nur die Gewölbe der Cavea und wenige Mauerreste bestehen noch. Die Sitze sind verschwunden, und überhaupt das ganze Theater dicht mit Gebüsch bewachsen."

Sicilien.

13. Odeum zu Akrä. Nach Serradifalco Antich. della Sicilia, Vol. IV, T. XXXII, Fig. 2.

Dargestellt, wie es gegen das Theater gelegen ist; vgl. oben, S. 12,

zu Taf. II, nr. 2. — Serradifalco a. a. O., p. 160: Veggonsi ad occidente incavati in gran parte sotto la rupe su cui giace il teatro, gli avanzi di un teatro più piccolo, il quale tutto addimostra di essere stato interamente coverto. E questo diviso da due gradinate in tre cunei, i sedili de' quali erano sovraposti. Sul diametro della cavea esistono tuttavia le fondamenta di una fabbrica rettangolare, che verso il Sud prolungasi al di là del semicerchio fin dove sono i ruderi di una scala per la quale vi si scendeva dal piano sovrastante ove è il teatro. — P. 162 heisst das Gebäude privo di scena ma fornito di pulpito che prolungandosi al mezzo giorno offre uno spazio bastevole a costruirvisi i portici. — Ob wirklich ein Theatergebäude?

Italien.

14. Theater des Marcellus zu Rom. Nach Canina L'Archit. Ant., Monum., Sez. III, Tav. CIV.

Vgl. oben S. 16, zu Taf. II, nr. 12, u. S. 17, zu Taf. II, 12, C, und Canina L'Archit. Rom., P. III, p. 316: La pianta delle sostruzioni del teatro di Marcello è delineata nella citata Tavola; ed in essa distinto in tinta più scura si offre tracciato ciò che tuttora vi sussiste di tale monumento (auf derselben Tafel, Fig. 2, ist la disposizione superiore che aveva la cavea coi sedili degli spettatori dargestellt). Da quanto esiste delle suddette sostruzioni facilmente può idearsi la intera loro disposizione ed il modo con cui le scale mettevano ai differenti ordini di sedili: ma poi da quanto si rinviene tracciato nel — frammento (delle lapidi capitoline in cui vi esiste traccia della scena di questo stesso teatro; vgl. Taf. II, nr. 12, C) non si può con certezza stabilire la disposizione della scena; poichè di essa più nessun avanzo vi sussiste; onde è che varie sono state le opinioni su tale ristauro. Però dopo le più diligenti ricerche, si è potuta determinare la disposizione che si offre delineata in tale pianta, la quale reputiamo essere la più probabile di quante altre si sono indicate con scritti e con disegni. Ueber die Einzelnheiten vgl. auch L'Archit. Rom., P. II, p. 348, 352, 359, 360, 361, 363, 364 fl., 373 fl., 386 und 388. — Der erste Plan des Theaters rührt von dem berühmten Architekten Baldassare Peruzzi her. Ihn gab zuerst Serlio heraus in Tutte l'Opere d'Archit., Ed. del Scamozzi, Venetia, MDLXXXIIII, L. III, p. 70. Ihn benutzte auch Desgodetz Les Édifices antiques de Rome, Paris MDCLXXXII, Ch. XXIII, Pl. I; vgl. p. 291. Derselbe Plan ist oft wiederholt worden, nach Serlio von Montfaucon L'Antiq. expl., T. III, Pl. CXL, von Cochin und Bellicard Observat. sur les Antiquités d'Herculanum, Éd. II, Pl. 3, von Guattani Monum. ant. ined., Roma MDCCLXXXIX, Genn. e Febr., T. II (mit prüfender Berücksichtigung des Serlio'schen Planes, p. XVI fll.), nach Desgodetz noch jüngst von Guhl und Caspar Denkm. der Kunst, Abschn. II, Taf. XVIII, Fig. 1. Besonders ausführlich hat sich mit dem Theater beschäftigt Piranesi Le Antichità Rom., T. IV, T. XXV fll.; zuletzt vor Canina: Uggeri Journ. pitt. des Édifices de Rome anc., Vol. I, p. 80 fl., und Vol. II, Pl. XIX u. XX. Auf der ersteren von diesen Uggeri'schen Tafeln ist der Serlio'sche Plan wieder gegeben mit Andeutungen von Restaurationen, von denen die, nach welcher die äussere Porticus nicht allein die Cavea sondern auch die beiden schmalen Seiten des Bühnengebäudes umfasst, beinahe ganz der Canina'schen Herstellung entspricht. Auf der anderen Tafel ist ein eigenthümlicher Plan du Th. de M., dessiné et verifié par les architectes Perez et Velasquez l'an 1791, mitgetheilt, mit welchem der Canina'sche in Betreff der Cavea sehr grosse Aehnlichkeit hat. Die von Canina erwähnten Arbeiten von Palladio und Saponieri sind mir nicht zu Gesichte gekommen. — Ueber das Topographische, Historische und Statistische vgl. man ausserdem die Topographen Roms, unter den Deutschen namentlich Platner Beschr. der St. Rom, Bd. III, Abth. 3, S. 472 fl., und Becker Handb. der Röm. Alterth., Th. I, S. 678 fl.; auch Henzen Ann. d. Inst. arch., V. XIV, p. 12 fll.

15. Theater der Villa Hadriani bei Tibur. Nach Piranesi's von Uggeri Journ. pitt. des Edifices de Rome anc., Vol. II., Pl. XVIII, wiederholtem Plane.

Vgl. oben, S. 18. — Das Theater findet sich auf dem Contini'schen und dem Canina'schen Plane der Villa. Es ist keineswegs das theatrum antiquum bei Venantius Monaldinus Vet. Latii Antiquitatum ampl. Collectio Romae MDCCLXXI, Vol. I, P. I, T. XVIII, oder das Teatro Greco in Penna's Viagg. pitt. della Villa Adriana, T. I, Taf. 4 — dieses vielmehr das von Canina und Anderen so genannte Odeum —, sondern ein, wie es scheint, nach Guattani's Zeiten (Monum. ant. ined., MDCCLXXXIX, p. XIX) spurlos verschwundenes Gebäude. Der vorliegende Plan muss in allen wesentlichen Stücken auf Pirro Ligorio zurückgeführt werden. Nach Uggeri's, meist auch von Pirro Ligorio herrührenden Angaben, sieht man, um mit (den Grundmauern) der Cavea zu beginnen, um diese herum den Portique extérieur aux gradins, und im Inneren die Escaliers qui conduisaient aux gradins (bei Contini findet man ausserdem in der ima cavea sette porte dalle quali si entra nell' Orchestra verzeichnet). Im Bühnengebäude machen sich zunächst besonders bemerklich die Portiques sur les côtés du proscene. Die kleinen Zimmer, in welche man durch die beiden Nebenthüren in der Skene und durch die vier anderen kleinen Thüren in der Fortsetzung der Bühnenwand gelangt, werden als Apoditaires pour les acteurs bezeichnet. Die drei grösseren Abtheilungen in dem Postscenium und die beiden zu den Seiten der Portiques sur les côtés du proscene liegenden sollen Lieux pour les machines scéniques sein. Hierauf bezieht sich ohne Zweifel der Triangel in der mittelsten Abtheilung des Postsceniums unmittelbar vor der sogenannten königlichen Thür. In den beiden äussersten Abtheilungen gewahrt man Petits Escaliers qui conduisaient au plan de la scène, und hinter dem Postscenium den Escalier extérieur qui conduisait au même plan. — Bei der genaueren Betrachtung des Grundrisses stösst man auf mehrere Bedenken. Zunächst fällt die bedeutende Breite des Bühnengebäudes im Verhältniss zu der Cavea auf. Das Gleiche findet sich bei den Plänen der Theater zu Antium, Taf. II, nr. 10, und zu Brixia, aus De Rossi's Memorie Bresciane in Montfaucon's L'Antiq. expl., Suppl., T. III., Pl. LXVI, Fig. 1; aber beide Pläne dürfen für Nichts weniger als sicher gelten. Rücksichtlich der Cavea des Theaters zu Brixia vgl. jetzt Museo Bresciano illustr., Br. MDCCCXXXVIII, Tav. 1, Fig. 2. Dann erregen besonderes Bedenken die Portiques sur les côtés du proscene. Früher setzte man die beiden Porticus an den schmalen Seiten des Bühnengebäudes im Theater des Marcellus auch neben dem Proscenium an; auf dem Canina'schen Plane (Taf. A, nr. 14), ist diese irrige Ansicht aber richtig verbessert. Auf dem De Rossi'schen Plane des Theaters zu Brixia findet man ebenfalls zu jeder Seite des Prosceniums Säulengänge angegeben, gebildet durch vier Reihen von je drei Säulen oder vielmehr Pfeilern. Da liegt aber ohne Zweifel auch ein Irrthum zu Grunde. Die Säulenstellungen auf der scena stabilis des Pompejustheaters (Taf. II, nr. 12, A u. B) können nicht wohl zur Vergleichung herbeigezogen werden. Merkwürdig, dass unser Plan nicht Tribunalia zu den Seiten zeigt, welche man an dem Platze, den die Säulengänge einnehmen, erwartet. Die beiden Zimmer unmittelbar neben der halbkreisförmigen Nische, in welcher sich die mittlere Skenenthür befindet, sieht man ganz ähnlich auch im Theater zu Cuiculum (Taf. A, nr. 20), nur dass sie in dem letzteren ohne Eingänge sind, also mit den vier von Mauern eingeschlossenen leeren Räumen neben den Thüren in der Skene des Theaters zu Faleria (Taf. II, nr. 15), worüber oben, S. 20, zusammengestellt werden können. Eingänge haben auch die ähnlich gelegenen Zimmer des Theaters zu Ferentum nach dem Serlio'schen Plane (Taf. A, nr. 16). Es ist nicht glaublich, dass diese Eingänge den bekannten beiden Nebenthüren in der Skene entsprechen sollen. Im Theater zu Ferentum, wo die Zimmer, nach dem anderen Plane zu schliessen, auch Ausgänge nach dem

Postscenium zu hatten, finden sich nach beiden Plänen dennoch jene beiden Nebenthüren. Dass die als Lieux pour les machines scéniques bezeichneten Abtheilungen zu diesem Behufe nicht gedient haben können, liegt wohl auf der Hand. Nur der hinter der mittleren Skenenthür befindlichen könnte man etwa eine solche Bestimmung zuweisen wollen. Ueber den Triangel sagt Uggeri in der Einzelerklärung zu dem vorliegenden Grundrisse kein Wort. Bei Contini aber wird derselbe ausdrücklich angegeben und zwar mit der Bezeichnung als Triangolo versatile. Dieses gedenkt auch Uggeri, Vol. I, p. 78, wo er über die Einrichtung der Bühne der Theater im Allgemeinen handelt: la scène avait un fond d'architecture très-riche appellée scène fixe; au milieu de cette scène on voyait un très-grand arc depuis le haut jusqu'au bas; à certain tems il était fermé par des toiles peintes sur lesquelles étaient répresentées les trois decorations correspondantes à la Comédie, Tragédie, et Pastorale. Ces toiles étaient posées sur un triangle qui, tournant sur un pivot, s'appellait triangle versatile, et fermait presque l'arc de la scène, et indiquait au spectateur le genre d'amusement qui devait être donné ce jour-là. Mit mehr Wahrscheinlichkeit äussert sich Canina L'Archit. Rom., P. II, p. 367 fl., über die macchine triangolari oder periatti so: si dovevano situare tali macchine alcune nelle estremità della scena dopo le porte delle forestiere, come venne indicato da Vitruvio, ove terminavano le grandi tele dipinti esposte avanti la scena stabile, ed altre dietro le porte stesse, ed in specie dietro la porta regia affinchè nelle diverse rappresentazioni non apparisse per entro tali porte l'aspetto di alcuna cosa che non fosse in carattere colla scena esposta, come si può dedurre con qualche evidenza dal piantato triangolare esistente in parte conservato d'incontro alla porta regia nel teatro ultimamente scoperto in Faleria antica città del Piceno, sul quale sembra precisamente essersi situata una macchina triangolare a tale effetto impiegata (s. Taf. II, nr. 15, und S. 20). Auch Welcker meint zu Müller's Handb. der Arch., §. 289, A. 5, S. 392, dass im „Theater zu Falerona selbst von den Periakten" (also gar in der Mehrzahl) „die Unterlage" erhalten sei. Es frägt sich zuerst, ob es wahrscheinlich sei, dass der Triangel auf dem Plane des vorliegenden Theaters auf wirklich vorgefundenen Spuren im Boden beruhe, oder ob er von dem Verfertiger des Planes aus eigenem Ermessen hinzugefügt wurde. Die Vergleichung der Ueberreste des Theaters zu Faleria könnte für das Erstere zu sprechen scheinen. Betrachtet man indessen die beiden Triangel genauer, so wird man bald finden, dass sie wesentlich verschieden sind. Da nun alle inneren Gründe in Betreff des vorliegenden Planes für das Zweite sprechen, so wird dies ohne Zweifel anzunehmen sein. Aber auch die beiden winkelartig gestellten Mauern im Theater zu Faleria, die man sich wohl bis zur Höhe der mittleren Skenenthür fortgeführt zu denken hat, können unmöglich als Unterlage einer Periaktos gefasst werden, so klar es auch ist, dass sie die Bestimmung hatten, die Decorationen zu schliessen. — Dass einige der als Apoditaires oder Lieux pour les machines bezeichneten Zugänge auch als Durchgänge für die Zuschauer dienten, unterliegt wohl keinem Zweifel.

16. Theater zu Ferentum. Nach Tutte l'Opere d'Archit. di Sebast. Serlio, Venet. MDLXXXIIII, L. III, p. 74.

16, b. Bühnengebäude desselben Theaters. Nach einer zu Florenz befindlichen Handzeichnung in Annali d. Inst. di Corrisp. arch., Vol. XI, Tav. d'Agg. F.

Serlio: A Ferento città molto antica presso Viterbo sono li vestigi d' un teatro molto rovinato, et anco di poca opera, e di pochi ornamenti, per quanto si vede: percioche reliquie non ci sono, dalle quali si possono comprender gli ornamenti: anzi si vede, che al portico del teatro erano pilastri quadri, et anco le scale erano molto semplici, benche mal si comprende come stessero per le rouine loro. La scena di questo teatro è molto differente dalle altre, come si vede nella seguente pianta, nè sopra terra vi è in piede tanto, che si possa comprendere come stesse la scena, nè il pulpito. questa pianta fu misurata col piede antico. e prima parlando della piazza del teatro (Orchestra), laquale è di mezo cerchio, il suo diametro è piedi cxli. e mezo, tutto il corpo del teatro, cioè i conij con tutto il portico, et il pilastro angolare è piedi xxv. il pilastro dell' angolo è piedi cinque per ogni lato. l'entrata del portico verso la scena è piedi otto, il conio è piedi xxij. la grossezza dal muro circa la piazza del teatro è piedi tre e mezo. le camere segnate x, sono in lunghezza per ciascuna piedi xl. e mezo, et in larghezza piedi 30. la larghezza del portico circa al teatro è piedi undici. i suoi pilastri sono grossi per ogni lato tre piedi et un terzo. l'apertura degli archi è pedi nove. il netto della larghezza del teatro (des Prosceniums) è piedi xx. e'l luogo del pulpito c, è in lunghezza piedi quaranta, e mezo. la sua larghezza è piedi xij et la sua porta è piedi nove. il luogo segnato d, doveria essere il portico dopo la scena, nondimeno non ci sono vestigij alcuni di colonne, anzi dinota che ci fusse un muro, ilquale è sopra una ripa. la larghezza di questo luogo è piedi xix. e mezo. A canto questo teatro a man sinistra ci sono li vestigi di due edifici. ma tanto rovinati, che non si trovano i suoi finimenti. — Canina Annali dell' Inst. arch., T. IX, p. 63 fl. (aus dem J. 1837): Fra le tante rovine che rimangono nell' area interna della città si ammirano raguardevoli resti di un vasto teatro —. Consistono tali resti in un giro di arcuazioni che dovevano servire per sorreggere la parte superiore dei sedili della cavea; e si vedono costrutti con pietre tagliate a cuneo con grande diligenza. Intorno al giro esterno delle medesime arcuazioni vi dovevano esistere altre simili arcuazioni che costituivano la decorazione esterna di un tale edifizio al imitazione di quanto venne praticato nei ben cogniti teatri di Roma denominati di Pompeo o di Marcello, e di simili altri edifizj che existono in diversi luoghi. In modo conservato più che in altri teatri che si hanno dagli antichi, si trova ivi esistere la scena; poichè in essa vedesi chiaramente sussistere la porta regia con le due laterali denominate le forestiere; e quella di mezzo effettivamente si conosce essersi distinta dalle altre per grandezza e per ornamenti come venne prescritto in particolare da Vitruvio a riguardo di tal genere di edifizj. D'importante poi si ammira nelle rovine della medesima scena un ristretto ambulacro che doveva servire per gli attori onde communicare con facilità dall' una all' altra porta della scena, e per effettuare il mutamento delle decorazioni che costituivano i tre differenti generi di scene ben cogniti. Ivi adunque più che in qualunque altro resto di teatro antico si può conoscere la vera disposizione solita praticarvi dagli antichi nella struttura delle scene dei loro teatri. Pertanto conviene osservare che la costruzione di un tale teatro si può con molta probabilità attribuire ai tempi di Ottone imperatore; poichè lo stile della sua struttura bene si trova somigliare con quello di altre opere erette in tale epoca. Eine von Canina in Aussicht gestellte genauere Besprechung der Scena ist nicht erschienen. — G. Dennis the Cities and Cemeteries of Etruria, London 1848, Vol. I, p. 205 fll.: the grand monument at Ferento is the theatre. In its perfect state it must have been a truly imposing edifice; even now, though all the winds of heaven play through its open arches, it is a most majestic ruin, with every advantage of situation to increase its effect on the senses. — The stage front of the theatre is one hundred and thirty-six feet in length, of massive masonry, of large rectangular volcanic blocks uncemented; not, as in the Etruscan walls already described, laid lengthways and endways in alternate courses, but like those in the northern division of the land, arranged rather with regard to the size and form of the blocks themselves than to any predetermined order or style of masonry. From its peculiar character, and its evidently superior antiquity to the rest of the structure, I am of opinion that this façade is Etruscan. — This massive masonry rises to the height of ten courses. On it rests a mass of Roman brickwork, of imperial ti-

mes, with several arched openings, intended to admit light into the passage within. This passage, or **postscenium**, which runs the whole length of the façade, is about four feet wide, and its inner wall, or the **scena**, is also of red Roman brick. One vast mass of this wall has been loosened from its foundation, probably by the same convulsion of nature which dislocated the gateway, and reclines against the outer wall, adding much to the picturesque effect of the ruins. The passage must have been a means of communication for the actors behind the scenes, and in two parts it widens into a chamber — the **parascenion** of the Greek theatre — for their convenience in changing costumes. Within the theatre all is ruin — a chaos of fallen masonry, shapeless masses of rock and red brick-work, overgrown with weeds and moss — the **orchestra** filled up to the level of the stage — not a seat of the **cavea** remaining, and that part of the theatre is only to be distinguished by the semicircle of arches which inclosed it. These are of regular and most massive masonry, of a hard grey tufo whitened by lichen — a whiteness quite dazzling in the sunshine. The semicircle which they originally formed is not complete. Commencing with the first arch at the south-western angle of the arc, there are eleven in an unbroken series; then occurs a gap, where one has been destroyed; then follow nine more in succession; and six or seven are wanting to complete the semicircle. Attached to the first is another, at an angle with it, indicating the line of the chord of the arc, the division between the **cavea** and the **proscenium**; and its distance from the walls of the **scena** shows the depth of the stage. These arches are beautifully formed, the blocks shaped with uniformity; and fitted with great nicety, though without cement. — The length of the chord of the arc, or the greatest widh of the theatre, according to my measurement, is exactly 200 English feet. The depth of the stage I make 33 feet. — The seven gates in the outer wall are a very unusual number; but in the **scena** there is only the legitimate number of three; the rest opening into the **postcenium** alone. — Canina has called this theatre a Roman structure, as late as the time of Otho; yet in his cursory notice of it, he must have referred only to the arches and brickwork, for the lower part of the façade has an air of much superior antiquity, and from its resemblance to the masonry of other Etruscan sites, has very strong claims to be considered Etruscan. Die Abweichungen der beiden Pläne und der Angaben bei Serlio und Dennis wird der Leser selbst bemerken. Wir machen nur darauf aufmerksam, dass auf der Florentiner Handzeichnung der Grundbau der Cavea weiter in die Orchestra hineingeht als auf dem Serlio'schen Plane. Dass die Construction der Scene nicht so vereinzelt dastehe, zeigen die Pläne der Theater auf Taf. A, nr. 15 und 20; vgl. sonst oben, S. 106, zu nr. 15. Für die zahlreichen Thüröffnungen in the outer wall (über deren Dimensionen Dennis, p. 206, Anm. 9, bemerkt: The central gate is more than 12 ft. in height, and is 10 ft. 2 in. wide; the next on either hand, 8 ft. 1 in.; the next two, 7 ft. 6 in.; and the outer gates, 7 ft. 3. in. in width) findet man auf den von uns mitgetheilten Grundrissen von Theatern mehrere Parallelen, ebenso für den Mangel einer eigenen Porticus hinter der Bühne, welchen ausser Serlio auch noch Dennis (p. 208, Anm. 1) zu notiren sich bewogen fühlte. Was die Ansicht des letzteren Gelehrten über die verschiedenen Zeiten des Baues anbelangt — welche Ansicht in einer Anmerkung zu den letzten seiner oben mitgetheilten Worte so formulirt ist: The original Etruscan theatre had fallen in decay, and Otho, ore one of the early Emperors, put it into repair —, so müssen wir, da uns die Autopsie abgeht, rücksichtlich der Frage, ob die Ueberreste aus zwei verschiedenen Zeiten stammen, uns des Urtheils begeben; können dagegen nicht umhin zu erklären, dass wir uns von dem Dennis'schen Grunde für die Ansicht, nach welcher dieses Theater eine nationale Etruskische Schöpfung gewesen sein soll, keineswegs überzeugt haben, indem wir auf das oben, S. 21, zu Taf. II, nr. 17, über das Theater zu Fäsulä Mitgetheilte und Bemerkte verweisen, dessen Römischen Ursprung Dennis (II, p. 126 fl.) selbst zugiebt, wie er denn auch das Theater zu Falerii (Falleri) in die Zeit des Augustus setzt (I, p. 138, Anm. 5), während er sich (I, p. 96) im Allgemeinen über die Theater und Amphitheater in Etrurien dahin ausspricht, that — if a building of this description be discovered in Etruria, it may well, **primâ facie**, urge a claim to be considered Etruscan.

Istrien.

17. Theater zu Pola. Nach Serlio Tutte l'Opere d'Archit., L. III, p. 72.

Der Plan auch bei Montfaucon L'Antiq. expl., T. III, Pl. CXLIII, und bei Cassas Voy. pittor. et histor. de l'Istrie et de la Dalmatie, Taf. 18 (mit einigen eigenen Zuthaten und Abänderungen). — Literarische, historische (von 1501 an) und topographische (sehr dürftige) Notizen über das Theater von Sc. Maffei De Amphitheatris, Cap. ult., in Poleni Suppl. Thesaur., T. V, p. 289 fll. Von Antonio de Ville, Ingenieur, im 17ten Jahrhdt. gänzlich zerstört; die Steine zu Festungswerken benutzt. Serlio zum Plane: A Pola città antica nella Dalmatia propinqua al mare si trova gran parte d'un teatro, dove lo ingegnoso Architetto si accommodò del monte, servendosi d'esso monte per una parte de' gradi: e fece nel piano la piazza del teatro, la scena, et gli altri edificj pertinenti a tal bisogno. E veramente le rovine, e le spoglie, che per quei luoghi si veggono, dimostrano che questo era un' edificio, e di opere, e di pietre ricchissimo: e sopra tutto vi si comprende gran numero di colonne, e sole, et accompagnate, et alcuni angoli con colonne quadre, e meze tonde, legate tutti in uno, e ben lavorate di opera Corinthia: percioche tutto il teatro, cosi dentro, come di fuori era di opera Corinthia. Questo edificio fu misurato con piede moderno diviso in parti dodici addimandate oncie. La larghezza della piazza del teatro, la quale è di mezo cerchio, il suo diametro è circa cxxx. piedi. I gradi che girano intorno con queste due strade sono da piedi settanta. La strada notata t, viene a essere al piano del pulpito della scena al quartodecimo grado. La larghezza del portico intorno al teatro è da piedi xv. e la fronte de' pilastri intorno al portico con le colonne è circa cinque piedi: e dall' un pilastro all' altro è circa piedi x. I due quadri maggiori segnati o, sono camere, del qual luogo s'entrava nell' andito t, ilqual mette capo su la strada di mezo de' gradi. e lì disotto quello è parte dell'andito. l'hospitalia è da piedi xlv.la larghezza della scena è da piedi xxi. la larghezza del portico è da piedi xxvii. la sua lunghezza è quanto l'edificio (darauf scheint etwas zu fehlen). A questo teatro non bisognava scale per salire: percioche il monte prestava la commodità d'andare sul teatro, et anco dalla scena; e però i gradi ci erano dibisogno. — La scena era molto ricca di colonne sopra colonne, e doppie, e sole: cosi nelle parti interiori, come nelle parti di fuori con diversi ornamenti di porte, e di finestre. Le parti interiori dell' edificio sono molto rovinate. — queste cose di Pola furono misurate di uno miglior disegnatore, che intendente di misure, e di numeri. Man sieht, dass der Herausgeber des Planes selbst nicht den Glauben an unbedingte Genauigkeit beansprucht. Das von ihm auf derselben Tafel mitgetheilte Profilo del Teatro zeigt unter Anderem die beiden Bogengänge unter den Sitzreihen c und b, und oberhalb der beiden Mauern, welche den Zugang t einfassen, ein Thor, das auf das untere Diazoma führt. Das Viereck in der Mitte der Skene ist auf dem Plane als Pulpito bezeichnet. Man kann mit Sicherheit annehmen, dass diese Figur allein von dem modernen Architekten herrührt, welcher durch sie andeuten wollte, dass die betreffende Stelle die sei, wo die Schauspieler auftraten; vgl. Serlio's Bemerkung zu Taf A, nr. 16, oben, S. 107. Auch hat schon Cassas auf seinem Plane die Figur fortgelassen.. Die oben, S. 105, zu Taf. A, nr. 9,

signalisirte Vorsprung in der Mitte der Hinterwand der Bühne des Theaters zu Kibyra kann unmöglich zur Vergleichung herbeigezogen werden. Die mittlere Skenenthür nimmt sich eigenthümlich aus; ähnlich wie ein Triumphbogen. Dass das Pulpitum nicht die Höhe des unteren Diazoma erreicht habe, ist wohl sicher. In Betreff der Partien zunächst rechts und links von der Bühne vgl. den Plan des Theaters zu Herculanum (Taf. II, nr. 8), auch den des Theaters zu Cuiculum (Taf. A, nr. 20.)

Sardinien.

18. Theater zu Nora (auf der kleinen Halbinsel Sant-Effisio di Pula im Süden der Insel Sardinien). Nach A. Della Marmora, Voyage en Sardaigne, Pl. XXXVII. Fig. 2.

Vgl, Della Marmora a. a. O., p. 530: La partie de ce théâtre où siégeaient les spectateurs est encore bien conservée, on la dirait presque intacte; le reste est en grande partie démoli; et on n'en voit plus que la base —. Dennoch ist der Plan gerade in Betreff des Bühnengebäudes und der Art, wie dieses mit der Cavea in Verbindung steht, von besonderem Interesse. Von der vorderen Stützmauer des Prosceniums scheinen sich keine Spuren gefunden zu haben. Man hat sich das Proscenium wohl in ähnlicher Weise vorspringend zu denken, wie bei dem Theater zu Tusculum (Taf. II, nr. 11.), nur dass es etwa ganz aus Holz construirt wurde.

Frankreich.

19. Theater zu Alauna. Nach Montfaucon L'Antiquité expl., T. III, Pl. CXLV.

Vgl. Montfaucon a. a. O., p. 248 fl.: Le plan du theatre d'Alauna, qui est aujourd'hui la ville de Valogne en Normandie, a été levé par l'ordre de l'illustre M. Foucault alors Intendant de Normandie. Il est fort different des autres theatres, qui ne font qu'un hemicycle, en sorte que la ligne qui termine le theatre feroit le diametre du cercle s'il étoit entier. Ici le theatre contient beaucoup plus que le demi cercle; le diametre est de trente-quatre toises, ou deux cent quatre pieds, et la ligne qui termine le theatre n'est que de trente-deux toises, ou cent quatre-vingt douze pieds. L'orchestre occupe encore bien plus d'espace audelà de l'hemicycle que le theatre; elle a douze toises et demi de diametre, qui font soixante-quinze pieds, et la ligne qui la termine n'a que neuf toises et demi, qui font cinquante sept pieds. Le proscenium a de même cinquante-sept pieds de longueur sur environ douze de largeur. Le pulpitre a quarante-trois pieds de long sur environ douze de large. Tous les bâtimens qui étoient sur le devant, savoir la scene et les appartements des étrangers, sont si absolument ruinez, qu'on n'en a pu même lever le plan. Ce theatre a deux précinctions, sans compter la derniere qui le termine: il a dix escaliers qui vont du haut en bas; ce qu'il y a ici de particulier, est qu'ils sont rangez deux à deux en lignes paralleles. Ce theatre après ceux de Rome est plus grand que tous ceux que nous avons vu ci-devant. Il faut se souvenir toujours que nos pieds sont d'un bon pouce plus grands que les Romains. — Nach dem Plane zu urtheilen, scheint von der Orchestra aus eine Quelle unter der Cavea fortzulaufen. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass der vorliegende Plan des jedenfalls höchst eigenthümlichen Gebäudes nur mit grosser Vorsicht zu gebrauchen ist und dass das Gebäude schwerlich vorzugsweise zu dramatischen und musikalischen Aufführungen gedient hat. In Betreff der Partien, welche Montfaucon als Proscenium und Pulpitum bezeichnet (Letzteres nach dem Vorgange Serlio's in den Bemerkungen zu den Theatern von Ferentum und Pola), bescheiden wir uns keine Vermuthungen vorzubringen. — Nach Magnin Rev. des deux Mondes, T. XXIV, p. 431, Anm. 5, ist in dem Gebäude eine Tessera gefunden: un jeton de bronze — ayant d'un côté le no. I et de l'autre six points disposés en demicercle. Vielleicht lässt sich hierans ein Schluss auf die Eintheilung der Cavea machen.

Algerien.

20. Theater zu Cuiculum (Cuiculi). Nach Amable Ravoisié Exploration scientifique de l'Algérie, Beaux-Arts, Archit. et Sculpt., Vol. I, Paris MDCCCXLVI, Pl. 47, Fig. II.

Vgl. p. 60 fl.: La teinte noire indique les parties existantes, et la teinte grise celles qui ont été substituées aux parties détruites. — Nachdem dann les gradins supérieurs et le mur d'appui contre lequel ils étaient adossés erwähnt, heisst es weiter: Le théâtre — est en outre adossé à une colline. Il ne semble pas qu'il ait jamais dû contenir plus de trois mille spectateurs. Sa forme, sans différer essentiellement de celle adoptée généralement pour les théâtres antiques, présente cependant plusieurs particularités qu'il nous a paru utile de signaler, attendu qu'elles ont dû être motivées par la double destination qui semble avoir été affectée à cet édifice. On conçoit en effet que, dans une localité où la population ne pouvait être considérable — on se soit borné, sans doute par économie, à construire un théâtre disposé de manière que, indépendamment des jeux scéniques, il fût également propre aux luttes gymniques et aux combats de bêtes féroces, spectacles ordinairement réservés aux arènes des amphithéâtres. Ce qui distingue le théâtre de Cuiculum, c'est que l'espace compris entre le rang de gradins inférieurs et le proscenium, espace auquel on donne le nom d'orchestre, a, proportionnellement aux autres parties de l'édifice, beaucoup plus d'étendue qu'il n'en offre dans les circonstances ordinaires: cette particularité conduit naturellement à supposer qu'on avait converti cet espace, qui dans les théâtres antiques pouvait encore contenir un assez grand nombre de gradins, en une espèce d'arène ayant la même destination que celle des amphithéâtres. L'ouverture indiquée au plan par la lettre d semble être l'entrée de quelque cavea, ou loge destinée à recevoir les bêtes féroces. Nous avons reconnu seulement la hauteur de la voûte, sans pouvoir en apprécier toute la profondeur, attendu qu'elle se trouvait entièrement encombrée de terre et de débris. Ces conjectures, que le plan de l'édifice nous a suggérées, sont encore appuyées par d'autres documents contenus dans les planches suivantes. Par suite des fouilles et des déblais que nous avons fait exécuter, nous avons reconnu les différentes sections de petits gradins, moins élevés que les gradins des sièges. Ils formaient autant de petits escaliers destinés à faciliter les dégagements et la circulation, et aboutissaient en outre devant les vomitoires (vomitoria), qui étaient les issues donnant sur le palier de ceinture (praecinctio). Par les lettres f placées sur le plan, nous avons indiqué les chemins qui devaient conduire à cette partie supérieure de l'édifice. — Quant à la scène, elle ne laisse aucun doute sur ce que pouvait être sa disposition; les colonnes, il est vrai, n'étaient plus en place, mais leurs fûts gisaient encore sur le terrain, et les pilastres adhérant aux murs indiquaient suffisamment l'emplacement qu'elles avaient dû occuper. Le mur du postscenium existe presque en entier; et le grand escalier de gauche conduisant à la précinction supérieure, bien qu'il soit détruit entièrement, se trouve suffisamment indiqué par une pente de limon taillée dans le mur c, contre lequel les extrémités des gradins venaient s'appuyer. On ne retrouve dans l'orchestre aucune trace de l'endroit où s'arrêtait le proscenium, ce qui nous a fait supposer que non-seulement cette partie de l'édifice était en bois, mais que le plancher et les petits escaliers du postscenium, ainsi que la face extérieure du postscenium lui-même, avaient dû être construits de la même manière. — Die auf die grosse Ausdehnung der Orchestra gebaute Folgerung ist ebenso wahrscheinlich als dieses Theater

besonders Interesse hat, wenn die anderen Indicien für die vermuthete Bestimmung des Gebäudes sicher stehen. Auch der Mangel einer stehenden Bühne gehört hieher: vgl. oben, S. 25, zu Taf. III, nr. 4. Nur braucht man nicht überall und nicht bloss an amphitheatralische Spiele zu denken. Strack Altgr. Theatergeb., S. 3., meinte, die Grösse der Orchestra in manchen Kleinasiatischen Theatergebäuden hänge damit zusammen, dass dieselben hauptsächlich zu Aufführungen balletartiger Schauspiele gedient hätten. Darüber werden noch genauere Untersuchungen anzustellen sein. Dass in dieser Beziehung im Allgemeinen zwischen Gegenden mit Griechischer und solchen mit Römischer oder romanisirter Bevölkerung zu unterscheiden, unterliegt keinem Zweifel.

21. Theater zu Calama. Nach Ravoisié, a. a. O., Vol. II, Pl. 30, Fig. I.

Leider fehlt zu diesem Grundrisse mit mehreren interessanten Einzelnheiten der Text, mit Ausnahme einer kurzen Notiz auf p. 21, aus welcher hervorgeht, dass die Aufgrabungen zur Wiedererkennung der dispositions générales et particulières genügten (vgl. auch den Plan des Theaters in seinem gegenwärtigen Zustande auf Pl. 28). In der Restauration der Cavea auf Pl. 30, Fig. II, ist auf dem Postament in der Aedicula, welche sich in der Mitte der Porticus befindet, eine sitzende Statue dargestellt (vgl. oben, S. 18, und besonders 23, zu Taf. II, nr. 20).

B. *Einzelnheiten.*

22. Aufriss der Skene des Theaters zu Otricoli. Nach Guattani's Monum. ant. ined., MDCCLXXXIV, Sett., Tav. I, F. III.

Vgl. oben, S. 19, zu Taf. II, nr. 14. — Von Ergänzungen sagt Guattani kein Wort.

II. DENKMÄLER DES BÜHNENWESENS.

A. *Zum Drama.*

a. Tragödie.

23. Fussbekleidung der Figuren auf Taf. VIII, nr. 12.

Vgl. oben, S. 51.

24. Athamas (mit Learchos) und Ino (mit Melikertes). Von einer Lampe. Nach Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. LXXIV.

Vgl. p. 102: Videmus in hoc anaglypho virum et mulierem veste talari ambos indutos cum galericulis calamistratis et elatis in formam mitrae tenia circumligatis. Vir puellum super sinistrum humerum tenet, brachio ejus sinistra manu apprehenso, ac manu dextra ensem sustollit, videturque ipsum jam occidisse, dum mulier grandiori puero vivo brachiis apprehenso fugit, ut illum a caede eripiat. Der Verfasser des Textes denkt nun an Atrei casum, denn quamvis Seneca in ejus tragoedia hoc factum esse dicat absente matre, aut nutrice, ut Horatii praeceptum sequeretur (Art. poet. Vs. 185), attamen hic sculptor aliam sequi potuit narrationem. Und was wird mit der Zweizahl der Kinder, so wie mit dem Umstande, dass das eine — wie man doch wohl annehmen muss — dem Morde entgeht? — Die Notiz, dass der von dem Weibe gefasste Knabe der grössere sei, wird man unserer obigen Deutung nicht entgegenstellen wollen, zumal da sie, nach der Abbildung zu urtheilen, sehr wohl irrthümlich sein kann. Man würde, da die Lampe von Römischer Arbeit und aus späterer Zeit ist, es sehr gern sehen, wenn sich ein Drama von einem Römischen Tragiker nachweisen liesse, in welchem die dargestellte Scene vorgekommen sein könnte (obgleich das nicht durchaus nöthig wäre, da ja in Rom auch Griechische Tragödien in der Ursprache aufgeführt wurden). Das Auftreten des rasenden Athamas auf der Römischen Bühne bezeugen die Stellen des Cicero in Pison. 20 und de Harusp. Resp. 18. Ein Athamas wird dem Ennius und Attius, eine Ino dem Livius ausdrücklich zugeschrieben. Alle drei grossen Griechischen Tragiker haben die betreffende Sage behandelt: vgl. Welcker Aeschyl. Trilog., S. 336 fll., und Nachtrag, S. 124 fll., Die Griech. Tragöd. I, S. 323 fll., II, S. 615 fll. Vielleicht bietet das vorliegende Bildwerk eine Scene aus der Tragödie des Ennius; unter den Dramen der Griechischen Tragiker könnte man, so viel sich urtheilen lässt, zunächst an das Sophokleische „Athamas und Ino" denken. Ueber die Todesart des Learchos wird verschieden berichtet. Unsere Darstellung spricht eher dagegen als dafür, dass Athamas in der bezüglichen Tragödie das coram populo trucidare verrichtet habe. — Dass dieselbe sich auf eine eigentliche Tragödie, nicht auf einen Pantomimus beziehe, halten wir für sicher. Wer gegen das Erstere etwa den Umstand in Anschlag bringen wollte, dass die Fussbekleidung der Figuren ohne die hohen Sohlen sei, den machen wir auf den geöffneten Mund aufmerksam. — Die „tenia" um den Lockenaufsatz findet sich öfter. Betrachtet man die Maske auf Taf. V, nr. 24, so wird man wohl zugeben, dass das Band nur dazu diente, die langen Locken an dem Onkos festzuhalten. Man merke auch auf die Masken sowohl in Betreff der symmetrischen Locken bei dem Manne (vgl. oben, S. 42, zu Taf. V, nr. 17), zumal einem solchen Manne wie der rasende Athamas, als auch wegen des dem des Mannes ganz ähnlichen Haaraufsatzes mit Onkos bei dem Weibe. Aehnlich erscheint, gewiss nicht ohne Einfluss der tragischen Theatermasken, die Superbia bei Aur. Prudentius, Psychomach. 183 fll.: Turritum tortis caput accumularät in altum Crinibus, extructos augeret ut addita cirros Congeries celsumque apicem frons ardua ferret.

b. Komödie.

25. Erste Scene aus den Fröschen des Aristophanes. Vasenbild. Nach Gerhard's Denkm. und Forsch. (Arch. Ztg. Jahrg. VII), 1849, Taf. III, nr. 1.

Vgl. Panofka a. a. O., S. 17 fll., und Welcker a. a. O., S. 84 fll.: „Sehr geschickt hat der Maler den Dionysosherakles des Dichters umgestaltet, wie es seine Kunst erforderte; denn durch eine treue Copie hätte er keine entsprechende Wirkung gemacht, da die Ausrüstung auf der Bühne im Einzelnen wie in der Haltung des Ganzen auf den auseinandersetzenden Dialog eingerichtet war. Durch einen guten Einfall, ein einziges derbes Motiv ersetzt er das Gespräch, und treibt die Figur noch mehr ins Hochkomische. Der Gott springt nemlich in die Höhe um anzuklopfen (statt an die Thür zu treten) und schwingt dabei die Keule so heftig, dass ihm die Löwenhaut heruntergeflogen ist. Den Xanthias sehen wir als Silen in unzweideutiger Figur vor uns. — Ueber die Manier oder die Principien der komischen und Carricaturzeichnung lässt uns dies Bild

bestimmtere Wahrnehmungen fassen als irgend ein anderes, weil wir das bestimmte Urbild kennen, das uns sonst überall fehlt. In den Figuren und ihrer Bewegung lebendige Wahrheit, nur in den Sprung und das Gesicht der Hauptperson die groteske Komik zusammengefasst; die Nebensachen, als die weggeflogene Löwenhaut und die auf dem Tragstock ruhende Last des Silen wie absichtlich obenhin und ohne alle Sorgfalt und allen Anspruch auf die natürliche Wirklichkeit flüchtigst hingeworfen und derb übertrieben. Obgleich im Herakles bei diesem Aufschlagen mit der Keule der Bühnenanzug des Dionysos, der weibliche Attische Krokotos und weibliche Kothurnen, aufgeopfert wurde, so scheint doch die verworrene, unter der ungeheuren Kraftanstrengung gleich einem leichten Tüchelchen weggeflogene Masse nicht die Löwenhaut allein zu bedeuten, sondern diese mit dem Dionysosmantel verwickelt. Das sollte nur angedeutet sein, vielleicht weil es kenntlich und nach der Wahrheit ausgeführt nicht mehr eben so komisch und gewaltig ausgesehen hätte. Die einem Kneif ähnlich sehende Spange, die so auffallend an einem Ende des fliegenden Umwurfs herabhängt, scheint auch den Herculischen Charakter anzugehen. Diesen verstärkt auch der Bogen, den Herakles bei Sophokles, Theokrit, Apollonius und auf zahlreichen Monumenten mit der Keule verbindet. Dass eine Säule ein Haus vorstellt, sind wir gewohnt: das Mauerstück hinter dem Dionysherakles zeigt eine Umfangsmauer an, so dass er sich im Innern vor der eigentlichen Wohnung befindet. — Zu sehen, dass in Italien Komödien des Aristophanes so viel gelesen wurden und in Abschrift verbreitet waren, dass die Maler aus ihnen schöpfen durften, ist merkwürdig genug.“ — Es ist demnach genau der Augenblick dargestellt, in welchem Dionysos ruft: *παιδίον, παῖ, ἠμί, παῖ* (Vs. 37). Wir halten es der Mühe werth, das Bild mit dem Dichtertexte etwas genauer zu vergleichen. Wer, wie Welcker, der Meinung ist, dass jenes von einem Italischen Maler nach diesem gemacht sei, könnte auch annehmen, dass der Maler sowohl ein Anschlagen mit der Keule, als auch ein Gegentreten mit dem Fusse andeuten wollte, denn die Worte des Dichters in Vs. 38 fl. lassen eine solche Auffassung allenfalls zu. Xanthias sitzt noch auf seinem Esel, obgleich ihm in Vs. 35 der Befehl zum Absteigen gegeben ist. Er wird auch auf der Bühne sich nicht zu sehr damit beeilt haben, könnte aber doch wohl Anstalt dazu machen. „Das saffranfarbige Mäntelchen“ wollte schon Panofka „flatternd unter dem Löwenfell dem Dionysos über dem jedem komischen Schauspieler zukommenden Kostüm von Aermelwams und Hosen“ zuerkannt wissen. Ist das richtig, so hat der Maler oder der, welchem er folgte, den Aristophanes falsch verstanden, denn den von diesem in Vs. 46 erwähnten *κρωκωτὸς* hat man sich gewiss als *χιτὼν* und aller Wahrscheinlichkeit nach als *χ. διάπεζος* zu denken; vrgl. Satyrsp. S. 149. Auch besteht die Tracht, welche der Dionysos unseres Bildes auf dem Leibe trägt, wohl nicht in dem enganliegenden, aus Aermelwams und Hosen zusammengesetzten (Satyrsp., S. 143) Kleide, sondern vielmehr in diesem Kleide und dem *σωμάτιον* darüber: vgl. oben, S. 58, zu Taf. IX, nr. 11. Die Baarfüssigkeit der Figur ist um so auffallender, als die *κόθορνοι* bei dem Aristophanes (Vs. 47, 567) ausdrücklich erwähnt werden und diese Fusstracht für den Dionysos charakteristisch war. Aber der Maler hat überall keinen Dionysosherakles, sondern einen blossen Herakles der Bühne dargestellt. Zu dem (bei dem Dichter nicht erwähnten) Bogen vgl. auch Taf. IX, nr. 9 (s. oben, S. 56) und A, nr. 26 (s. S. 56, zu IX, 7). Auch die Maske (an der Aristophanes übrigens *τοὺς γομφίους* ausdrücklich erwähnt: Vs. 572) ist die des Herakles. Den *γάστρων* (Ran. 200) hat der Maler keinesweges darstellen wollen. Diese Wahrnehmung ist der Welcker'schen Behauptung, dass der Xanthias kein Anderer als der Silen sei, nicht günstig. Die Figur auf dem Esel hat allerdings ein sileneskes Gesicht und eine gewisse Feistigkeit, aber jenes findet sich auch bei anderen komischen Masken dieses Schlages, und diese passt auch zu einem Sclaven wie der Xanthias des Aristophanes durchaus, wie sie denn bei Komödiensclaven auch sonst vorkömmt. Auf den Umstand, dass der Eselreiter weder eine Glatze, noch greises Haar hat, wollen wir nicht einmal Gewicht legen, vgl. oben, S. 58, zu Taf. IX, nr. 10, obgleich dieser Umstand keinesweges zu übersehen ist. Die Nacktheit des Xanthias (welche übrigens durchaus nicht für den Silen spricht) ist bemerkenswerth. Sie erklärt sich bei der Handlung, in welcher der dicke und bequeme Bursch dargestellt ist, leicht von selbst. Ebenso bedarf es kaum der Bemerkung, dass der Xanthias im Theater nicht eigentlich nackt erschienen sei, sondern jedenfalls das eng anliegende Leibgewand, wenn auch nur in der Bedeutung von Tricots, getragen haben wird. Und in der That scheint auch der Maler durch die Striche über dem linken Fusse so Etwas haben andeuten zu wollen; wenn auch wohl keinesweges anzunehmen sein dürfte, dass er durch seine Darstellungsweise Tricots im Gegensatze von Anaxyriden (Satyrsp., S. 184 fl.) habe bezeichnen wollen. Das Gepäck, welches Xanthias trägt, bezeichnet der Dichter als *τὰ σκεύη, σκευάρια* (Vs. 12, 521, 627, 172) und *τὰ στρώματα* (Vs. 165, 430, 502, 525, 597), auch als *τὸ δέρμα* (Vs. 528); das Geräth, vermittelst dessen er es trägt, als *τἀνάφορον* (Vs. 8). Unter diesem Worte ist zunächst eine andere Art von Tragholz zu verstehen: vgl. oben, S. 56, zu Taf. IX, nr. 9. Die vorliegende Gabelstütze, welche, mit einem ähnlichen Sacke darin, auch auf einem Vasenbilde mit einer Komödienscene in Besitz des Commend. Campana zu Rom vorkömmt, ist die in Plaut. Casin. II, 8, 2, erwähnte furca; vgl. auch Festus, p. 24. Müll.: Aerumnulas Plautus refert furcillas quibus religatas sarcinas viatores gerebant. Quarum usum quia Gajus Marius rettulit, Muli Mariani postea appellabantur, vgl. p. 148, 6: Muli Mariani dici solent a Mario instituti, cujus milites in furca interposita tabella varicosius onera sua portare consueverant. Die vermeintliche „Umfangsmauer“ ist nichts Anderes als der bekannte Altar; wie denn Altäre öfters sich ganz ebenso gebildet finden. — Die obigen Bemerkungen enthalten auch die Materialien zur Beurtheilung der Voraussetzung, dass der Maler unseres Bildes nach dem Texte des Aristophanes gearbeitet habe. Gerade umgekehrt meinte Kramer Ueber den Styl und die Herk. der bem. griech. Thongef., S. 133, „komische Scenen“ auf solchen Vasen seien „grossentheils wohl der Bühne selbst entnommen.“ So viel ist sicher, dass das vorliegende Bild in keinem Falle als ein Original angesehen werden darf. Vgl. auch oben, S. 61, zu Taf. IX, 11. — Die Vase, auf welcher sich das Bild befindet, zeichnet sich auch dadurch aus, dass das Bild auf der Rückseite (Denkm. u. Forsch., a. a. O., nr. 2) auch auf die Komödie geht; was, so viel ich mich erinnere, nur in diesem einzigen Falle vorkömmt. Das Interesse steigert sich noch, wenn man es mit uns für wahrscheinlich hält, dass, wie auf der Vorderseite die Anfangsscene, so auf der Rückseite die Schlussscene der Frösche (zwischen dem Pluton und dem Aeschylos, der, als zum Abgange bereit, vor dem Hause des ersteren stände und einen Stock hätte) berücksichtigt sei. Das Haus, welches auch auf diesem Bilde durch eine blosse Säule angedeutet ist (wahrscheinlich eine Säule der Vorhalle, innerhalb welcher Pluton steht), ist durch die Verschiedenheit dieser Säule von der auf dem Hauptbilde ganz richtig als ein anderes bezeichnet. — Diese Ansicht ist auch deshalb von Belang, weil nur dann, wenn sie gebilligt wird, die Beziehung des Hauptbildes auf die erste Scene der Frösche vollkommen sicher steht. Bei Annahme der Welcker'schen Ansicht über die Entstehungsweise des Gemäldes könnte man sonst immerhin auf die Meinung verfallen, dass der Maler die Scene vor dem Palaste des Pluton von Vs. 460 an habe darstellen wollen. Hier heisst es ja in Vs. 463, dass Dionysos *καθ' Ἡρακλέα τὸ σχῆμα* habe, und sagt Dionysos selbst, er sei *Ἡρακλῆς ὁ καρτερός*. Die Worte konnten einen flüchtigen Leser irre leiten. Die Weise, wie Xanthias in Vs. 461 fl. spricht, konnte ihn recht wohl dazu bringen, den Dionysos mit der Keule an die Thür schlagen zu lassen. Des Xanthias auf dem Esel erinnerte er sich vom Anfang des Stückes her, nicht aber, dass nach Vs. 35 das Thier nicht weiter erwähnt wird. In der spätern Scene konnte endlich der Maler

den Xanthias noch nach den Worten παῖ, παῖ in Vs. 464 mit vollem Rechte ruhig auf dem Esel sitzen lassen, wenn er ihn einmal wider Recht auf denselben gesetzt hatte.

26. Herakles, dem der Wein genommen ist. Vasenbild. Nach Panofka Mus. Blacas, Pl. XXVI, B.

Panofka bezeichnet in der Erklärung, a. a. O., p. 78 fll., das Weib als die Hebe. Dafür spricht ihm zum Theil die Oenochoë in der Hand des Weibes, zum Theil der Kuchen in der des Herakles (sa forme de mamelle fait penser à la cribané, que les Lacédémoniens portaient à leur fiancée le jour des noces, Athen. XIV, p. 646, a). Selbst den Ball im Felde zwischen beiden Personen weiss sein Scharfsinn für die Deutung des Weibes auf die Hebe zu verwenden. So wird denn an eine Scene aus einer Komödie wie Ἡρακλῆς γαμούμενος oder Ἥβης γάμος gedacht. — Aber wer sähe nicht auf den ersten Blick, dass das Bild den Fress- und Sauf-Herakles angeht? Den Hergang mag man sich etwa so denken. Herakles hat sich das sehnlichst Gewünschte, Kuchen und Wein, verschafft. Er will sich eben darüber hermachen (oder ist beim Essen und Trinken, natürlich an nichts Anderes denkend), da nimmt ihm ein Weib, sei's um ihn zu necken, sei's weil sie wieder haben will, was er unerlaubterweise genommen, seine Weinkanne, und läuft damit fort. Er hinterdrein, mit seinem Kuchen (oder dem Kuchen, welchen er noch nicht verschlungen hat; denn so ein Herakles verzehrt nach Aristoph. Ran. 551 ἑκκαίδεκ' ἄρτους auf ein Mal) in der Hand, damit ihm in seiner Abwesenheit nicht auch dieser genommen werde. Das Weib — eine neckische Hetäre oder sorgsame Hausverwalterin — dreht sich auf der Flucht nach ihm um und hält ihm das Gefäss entgegen, entweder um ihn dadurch zu foppen, oder — was wahrscheinlicher ist — um mit demselben zu pariren, da Herakles ihr nahe ist und mit der Keule zuzuschlagen droht: der Unglückselige würde sich so selbst um den Wein bringen, da das Gefäss aus leicht zerbrechlichem Thon ist. Der Herakles, mit welchem wir es hier zu thun haben, ist eine so oft vorkommende und so häufig besprochene Figur der Bühne, dass wir uns hier begnügen, auf die Schol. zu Aristoph. Vesp. Vs. 60 u. Pac. Vs. 740, auf Bergk De Reliq. Com. Att., p. 286 fl., und E. Müller Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten, Bd. 1, S. 283 fll., zu verweisen. Herakles von einem Satyrbuben um den Wein geprellt: Zoega Bassir. ant., Tav. LXIX (Guigniaut Rel. de l'Antiq., Pl. CXCII, 683, vgl. auch CLXXXIX, 687). — Allerdings kömmt der Ball mit Bezug auf erotische Scenen vor (Panofka Zeus und Aegina, S. 14 fl). Hier aber hat er zu der dargestellten Handlung gar keine unmittelbare Beziehung. Raoul-Rochette betrachtet ihn sonst (Mon. inéd., p. 259, Anm. 1, vgl. p. 270) als symbole des jeux et des exercices de l'adolescence. Auch als Preisgabe finden wir ihn; vielleicht als Preis für die Virtuosität im Saitenspiel bei Tischbein Vas. d'Hamilton IV, 59 (Panofka Bild. a. Leb., IV, 1). Fasst man ihn hier so, so bietet er eine Parallele zu der Schale und der Tänia auf Taf. IX, nr. 10, nach unserer Erklärung auf S. 58. Doch ist die Sache sehr misslich. Er zeigt sich auch auf einer andern Vase mit einer Komödienscene, und zwar oberwärts im Felde hinter dem einen von zwei Schauspielern: vgl. Neapels ant. Bildw., S. 462, nr. 18; häufiger jedoch bei andern Bakchischen Darstellungen. — Den Gegenstand, welcher oben im Felde sichtbar ist, halten wir am liebsten für ein Fenster. Die mit dem vorliegenden Bilde versehene Vase hat ganz die Form des Gefässes, das man in der Hand des Weibes sieht.

27. Aelterer Mann in der Haltung eines Nachdenkenden oder sich unwillig oder hochmüthig Abwendenden. Von einem Vasenbilde. Nach A. De La Borde Collect. des Vases Gr. de Mr le Cte de Lamberg, Vign. XIV (T. I, p. 67).

Nach der Originalabbildung hat die bräunliche Figur weisse ganz kurze Haare (oder ein weisses Käppchen?) auf dem Kopfe, weisse Augenbrauen, einen weissen Bart, einen weissen, enganliegenden Chiton und einen weissen Mantel. Nach meinen Notizen über das Originalbild zu Wien ist der Streifen an dem weissen Chiton gelb, gelb auch der Mantel, aber mit weissen Franzen, gelb ferner der lange Bart und das kurze Haupt-, haar (oder Tuch um das Haar?); das Nackte am Körper, auch das Gesicht (die Maske) braun; der Stab knotig. De La Borde hält T. II, p. 62, die Person für einen esclave de la comédie und den Stab für ein Attribut de cette sorte de personnages. Letzteres ist durchaus irrthümlich Ersteres namentlich wegen des Mantels sehr bedenklich, wenn derselbe wirklich mit Franzen besetzt ist (vgl. oben, S. 57, g. E., in welchem Falle wir auch ein zweites Beispiel eines Franzenmantels bei einem Komiker auf einem Vasenbilde haben). Ist kurz abgeschnittenes Haupthaar anzuerkennen, so erinnert die Figur an Poll. IV, 145: ὁ δὲ δεύτερος Ἑρμώνιος ἀπεξυρημένος ἐστὶ καὶ σφηνοπώγων. Ueber die verschiedenen Beziehungen des Gestus mit dem rechten Arm: Jorio Mimica, p. 199 fll.

28. Trunkener, durch einen Sclaven gestützt. Reliefbruchstück. Nach Mus. Veronense, p. CXXVI, nr. 6.

Auf einen Trunkenen deutet ausser der ganzen Haltung auch der Kranz um den Hals (ὑποθυμίς, ὑποθυμιάς). Die Handlung geht vor einem Hause mit geschlossener Thür vor sich, von welcher ein Theil mit einem Löwenkopfe und dem bekannten Griff oder Ring, ἐπισπαστήρ (Becker Charikl. I, S. 200), erhalten ist.

29. Ländlicher Sclave unter Flötenbegleitung agirend. Reliefbruchstück. Nach Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. III.

Sehr rohe Arbeit. — Nach p. 14 Dimidiam militis personam monumentum hoc repraesentat. — Tunica, qua ipse induitur, orbiculatis foraminibus referta obliquo ordine dispositis, magnam quamdam ex tot illis specie diversis loricis fortassis indigitat, quibus, ut legitur, antiqui milites utebantur, quin immo haec prae ceteris grandior videtur, ut facilius ipsa timori potius, quam fortitudini talis militis respondere videatur u. s. w. Dar bezeichnete Kleid hat man sich entweder als aus Fell oder als aus grobem maschenartigen Wollenzeuge verfertigt zu denken (vgl. Satyrsp., S. 102 fl., Anm.), welches auch sonst fälschlich auf einen Harnisch bezogen ist (Satyrsp., S. 107). Ob es die Tunica oder die Anaxyris sei, kann gezweifelt werden. In der Schrift über das Satyrsp., S. 106, nahmen wir das Letztere an. Doch hat das Erstere wenigstens eben so grosse Wahrscheinlichkeit. Demnach wäre an den χορταῖος χιτών, die διφθέρα (Poll. VII, 70) oder die σισύρα, συρία (Satyrsp., S. 103, Anm.) zu denken. Aehnlich bei nr. 30. Beide Male finden wir ein Pallium von anderem Stoffe (wodurch übrigens die oben, S. 73, gerügte Weise in der Darstellung des Menedemus keinesweges vertheidigt werden kann). — Aehnliche Sclavenmasken finden sich öfter, namentlich was die Weise das Haar zu tragen anbelangt, vgl. Taf. XI, 8, XII, 5. Etwa der ἐπίσειστος ἡγεμὼν des Pollux (IV, 130). Gewiss nicht sein ἄγροικος: τῷ δὲ ἀγροίκῳ — τὰ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμή, καὶ στεφάνη τριχῶν (Poll. IV, 147). Ob die Figur bloss spricht oder zu einem Canticum agirt, ist schwer mit Sicherheit zu entscheiden: doch hat Letzteres so lange grössere Wahrscheinlichkeit, bis die oben, S. 82, zu Taf. XI, 1, g. E. erwähnte Wolff'sche (auch von Andern getheilte) Meinung ausser Zweifel gestellt sein wird. Ueber den Vorhang: S. 81, zu Taf. X, nr. 10, g. E.

30. Alter Landmann oder Hirt. Marmorstatue unter Lebensgrösse. Nach Clarac Mus. de Sculpt., T. V, Pl. 874, 2221 A.

Vgl. zu nr. 29 (der ἄγροικος, dessen Maske Pollux beschreibt, gehört in die Kategorie der νεανίσκοι) und besonders Das Satyrsp., S. 101 fll.

31. Hetäre oder wahrscheinlicher Hetärensclavin. Marmorbüste. Nach Pistolesi Il Vatic. descr. ed illustr., Vol. VI, Tav. LII.

Poll. IV, 153: τὸ δὲ τέλειον ἑταιρικὸν τῆς ψευδοκόρης ἐστὶν ἐρυθρότερον, καὶ βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα. Beide Eigenschaften lassen sich auch für die Maske einer Hetärensclavin nachweisen, vgl. Astaphium in Plautus' Truculentus, nach II, 2, 32 fll.; und die Beziehung der Büste auf eine solche Rolle hat aus anderen Gründen mehr für sich. Ueber die pallula: oben, S. 76.

32. Marmorbüste. Nach Pistolesi, a. a. O., Vol. V, T. LIII.

Wenn eine männliche Rolle, am wahrscheinlichsten die eines ἐπίσειστος, und zwar des δεύτερος ἐπ. (Poll. IV, 147, s. oben, S. 77).

33. Parasit? Auffallend hagerer, schielender, anscheinend auch bartloser und glatzköpfiger, mit eigenthümlichem Gliede versehener Komiker in der Haltung eines Bekümmerten oder Nachdenkenden. Terracotta. Nach Judica Le Antichità di Acre, Tav. XI.

Etwa ein Parasit wie der Gelasimus in Plaut. Stich. I, 3? Ueber die Glatz- oder Kahlköpfigkeit und Bartlosigkeit: oben S. 78 und S. 92, zu Taf. XII, 9. Die letzterwähnte Figur ist auch ohne Bart, was Pollux IV, 148 nur bei dem εἰκονικός anmerkt, welcher nach Geppert's Meinung (Die Menächm. des Plaut., p. XIII) nur ein verkleideter Parasit war und ohne Zweifel einem ganz speciellen Fall angehörte. Inzwischen würde selbst so Nichts im Wege stehen, auch bei dem Parasiten der Griechischen oder Griechisch-Römischen Bühne unter Umständen Bartlosigkeit vorauszusetzen. Was das Schielen anbelangt, so bemerken wir, — nicht sowohl, dass die Parasiten Curculio und Peniculus bei Plautus einäugig sind — als dass jenes Schielen gewissen Parasiten eben so gut zusteht wie gewissen Sclaven. Ja vielleicht gehört die bekannte Stelle des Diomedes, III, p. 486 ed. Putsch., als ausdrückliches Zeugniss hieher: Personis autem uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis nisi parasitus pronuntiabat, mag man nun mit Lange Vindic. trag. Rom., p. 43, (Verm. Schr., p. 82) corrigiren: nec satis decorus sine personis nisi parasitus pronuntiabat, oder mit Regel (Archiv fur Phil. u. Pädag., Bd. IV, p. 19): — quod oculis obversis erat nec satis decorus. In personis nisi parasitus pronuntiabat. Das Costüm anlangend, so ist es auffallend, dass diese so tief in den Mantel eingehüllte Figur, welche man sich gewiss mit Tricots zu denken hat, des Chiton entbehrt, was unmöglich auf dieselbe Weise erklärt werden kann wie bei dem Xanthias unter nr. 25. Auch dieser Umstand passt recht wohl zu einem Parasiten, vgl. oben, S. 70 u. 76. Il sesso attorcigliato come una serpe (Judica, p. 106), soll gewiss mit der körperlichen Beschaffenheit der Person zusammenhängen. Mir ist kein ganz gleiches Beispiel bekannt; etwas Aehnliches aber findet sich bei den schon in der Schrift über das Satyrsp., S. 157, erwähnten Faunes Porteurs in Clarac's Mus. de Sculpt., T. III, Pl. 298, 1725, die jedoch in körperlicher Beziehung von der vorliegenden Figur sehr verschieden sind. Ueber die Haltung der Figur s. oben, S. 93, zu Taf. XII, 17, u. S. 94, zu XII, 22, auch Müller's Handb. der Arch., §. 335, 3.

34. Sclav und Hetäre (oder Hetärensclavin) in Nachdenken über eine Bedrängniss. Nach Ficoroni De Larv. scen. et Fig. com., T. XI.

Vgl. p. 28 fl.: Monumentum hoc larvatum virum simul ac mulierem, ambos tamen e conspectu positos, repraesentat. Post eorum collum duo conspiciuntur orbiculata foramina, ad oleum infundendum, ut lucernae, quae unam inter et alteram personam propter genua protenditur, sufficeret. Corona quasi rosarum super crines formosae mulieris, et juvenilis prorsus aetatis, eleganter reductos conspicitur. Mulier sinistrum brachium inflexum, cujus manus sub cubito brachii dextri absconditur, pectori tenet innixum. Vir autem larvatus sinistra manu clamydis, quae ab humero, cui superimponitur, procidit (also das pallium) limbum tenet; dexterae manus palmam inversam, apertamque exhibet intuendam, res equidem non ita facilis, quodque alicujus peculiaris joci gratia inventum fuisse conjici potest. Ex quibus omnibus, eorumque peregrinis vestibus personas hasce externae alicujus nationis circulatores esse arbitror, qui unguentorum, pulverum, aromatum, aliorumque similium venditione modo in hanc, modo in illam urbem peragrantes, lucellum corradunt. Der Verfasser des Textes äussert sich ausserdem mit Verwunderung über die Anaxyriden, welche uns jetzt im Allgemeinen bekannt genug sind (S. 62, zu IX, 15). Indessen ist dieses Bildwerk auch jetzt noch das einzige Beispiel von Anaxyriden aus solchem carrirten (wahrscheinlich als aus Wolle gewirkt zu denkenden) Zeuge bei Figuren, welche der palliata angehören. In den Miniaturen zu Terentius erscheint nur der Eunuchus in ähnlicher Tracht, vgl. oben, S. 72. Möglich, dass die Personen durch jene Anaxyriden ausdrücklich als ausheimische bezeichnet werden sollen; was sich auch mit unserer obigen Deutung sehr wohl vereinigen lässt. Interessant ist es auch, bei dem Weibe ganz dasselbe enganliegende Gewand zu finden wie bei dem Manne, was bei keinem anderen unmittelbar auf die Bühne bezüglichen Bildwerke in der Weise vorkömmt. Unsere Deutung des Weibes ist im Allgemeinen wohl schon durch den Kranz sicher gestellt: vgl. oben, S. 71, auch die Nachträge über den Pariser Miniaturencodex des Terentius, unten, S. 118. Der verhältnissmässig kurze Chiton steht der Beziehung auf eine Hetäre keinesweges entgegen (oben, S. 76). Erlaubt jedoch der Kranz, an eine geputzte Hetärensclavin zu denken (die es in der Weise sich zu putzen ihren Herrinnen manchmal ziemlich gleichgethan zu haben scheinen: s. zu nr. 31), so wäre es wahrscheinlicher, τὸ παράψηστον θεραπαινίδιον (Poll. IV, 154, s. oben, S. 76) dargestellt zu erachten. Ueber die Haltung des Weibes s. oben, S. 93, zu Taf. XII, nr. 17. Der Gestus, welchen der mit übereinandergeschlagenen Beinen (oben, S. 93, zu Taf. XII, nr. 17, und R. Rochette Mon. in., p. 160, A. 2) angelehnt stehende Sclave mit der Rechten macht, ist sehr beachtenswerth. Wahrscheinlich ist es ein Gestus des Abmahnens, zur Bezeichnung des Widerwillens gegen eine Sache, und dergl. (vgl. Quintil. XI, 114: aversis in sinistrum palmis abominamur).

B. *Orchestisches und Musikalisches.*

35. Tanzender Zwerg. Bronze. Nach Bronzi d'Ercolano, T. II, T. XCI.

Auch im Mus. Roy. de Naples, Cab. secret, Paris MDCCCXXXVI, Pl. XIV, und bei Böttiger Sabina, Taf. IX. — Vgl. besonders Böttiger a. a. O., Th. II, S. 43 fl., Becker Gallus II, S. 106, O. Jahn Arch. Beitr., S. 430 fl. Auf eine ähnliche Person geht Propert. IV, 8, 41 fl.: Nanus et ipse suos bre-

viter contractus in artus jactabat truncas ad cava buxa manus. Vielleicht auch ein parvus morio (Martial. XII, 94); gewiss ein distortus. Man achte auf die Glatzköpfigkeit (in Betreff deren die vorliegende Figur mit der auf Taf. XII, nr. 11 zusammenzustellen ist) und das besonders grosse Glied (Jahn, S. 432, Anm. 73, u. Leutsch Paroemiogr. Gr., II, p. 540 fl.). Eigenthümlich ist der Schurz, welcher sich in ähnlicher Weise bei ähnlichen Figuren mehrfach findet, z. B. bei Caylus Rec. d'Antiq., II, 82, 3—5, VI, 88, 1 u. 2, und bei der von Clarac Mus. de Sculpt., II, 1, p. 155 beschriebenen Figur. Ein ähnlicher, die Schaam nicht bedeckender Schurz auch bei dem Athleten in Clarac's Mus. de Sculpt. T. V, Pl. 857, 2178, und bei den Fischern ebenda, Pl. 879, 2244 u. 2245, und im Mus. Pio-Clem., T. III, T. XXXII, u. A, 11. Visconti z. M. Pio-Cl., a. a. O., p. 43, hielt ihn für den κοιλιόδεσμος oder das ventrale; was sehr unwahrscheinlich ist. Ueberall hat man an keinen eigentlichen Schurz, sondern an ein umgeschürztes Gewand zu denken. Die Klappern haben die gewöhnliche Form.

36. Gaukler und Sänger unter Musikbegleitung. Von einem Diptychon aus Elfenbein. Nach Mus. Veronense, p. CXI.

Das Diptychon ist nach Gori a. a. O., p. 1 fll. und Maffei's von Gori, p. 11, angeführter, zu Verona MDCCLIV erschienener Abhandlung: Dittico Quiriniano pubblicato e considerato, p. 11 u. 12, dem Consul Anastasius, also dem Jahre DXVII unserer Aera zuzuschreiben. Auch in Gori's Thes. vet. Diptych., P. II, T. XIII. — Der Sänger sind sechs, vier Knaben und zwei Erwachsenere (Gori hält a. a. O. p. 6, den einen von diesen für den Magister Chori, den andern für den Agonotheta seu Judex ludorum cognitor). Die Begleitung besteht in dem Blasen auf der Syrinx (die besonders gross ist und auch abweichend construirt zu sein scheint) und dem Spielen auf der Wasserorgel. Inwiefern sich dabei der Knabe mit dem Stäbchen und die erwachsene Figur betheiligen, müssen wir unerklärt lassen. Gori a. a. O., p. 8: Vir ille Hydraules, qui in Veronensi Diptycho juxta organum stat, ut pulset, Organarius a Firmico adpellatur Lib. IV. Cap. VII. nec longe alius spectatur, qui altera manu folles, altera machinulam quamdam tenet, quae, ut ita dicam, fistulam refert, quae operculum habet: quae machinula, ut puto, quum ab eo attolleretur, et submitteretur, aquae spisso motu et agitatione, ocior ac vehementior ventus in subjecta aqua excitabatur. Der praestigiator spielt mit sieben Bällen. Zwei pilarii mit je sieben Bällen auf dem Monumente der Septumia Spica in dem Mus. d. Accad. di Mantova, T. II, T. XXIV, vgl. Labus Vol. II, Mant. MDCCCXXXIII, p. 163 fll., der auf Manil. Astron. Lib. V, 168 verweis't. Die Siebenzahl der Bälle scheint also in späterer Römischer Zeit etwas Feststehendes gewesen zu sein, so dass Welcker's Ansicht (Ann. d. Inst. arch., XIV, p. 214, Anm.), nach welcher die 7 palloni auf dem Mantuanischen Monumente in Bezug auf den Namen Septimia stehen sollen, an Wahrscheinlichkeit verliert. Die ὀρχηστρὶς τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν in Xenophon's Sympos. (Cap. 2) operirt mit zwölf Ringen. Gori bemerkt a. a. O., p. 6: Sed, ut et in hoc festivissimo ludo contentio quaedam coalesceret, puto et alium juvenem in hoc Diptycho haud sculptum, eodem modo pilarum jactatione et recuperatione, quae alternanti utraque manu, et cruribus fiebat, cum altero certasse; quem, ut opinor, tam brevi eboris spatio Sculptor exhibere minime potuit. Is, qui plures pilas in altum jaciendo, et simul in excipiendis labentibus iisdem pilis superior victorque evadebat, praemia, ut et reliqui certantes Musici — consequebatur. Vielleicht spricht für diese Ansicht die Zweizahl der pilarii auf dem Mantuanischen Monumente. Diese sind mit (verschiedenen) Schurzen versehen, während der unsrige, wenn man sich ihn nicht etwa als mit Tricots bekleidet denken soll, ganz nackt ist: also dasselbe Verhältniss wie zwischen den Figuren auf Taf. XII, nr. 40 und 41. — Der Platz, auf welchem die Aufführungen Statt haben, sieht ganz so aus als gehöre er einem Circus an. An eine eigentliche scena pilariorum ac ventilatorum (Quintil. X, 7, 11, vgl. Alciphron. III, 20) ist ohne Zweifel nicht zu denken, wenn auch der Gaukler die Hauptperson sein soll.

NACHTRÄGE.

Zu S. 2, Taf. I, nr. 4. Ross, Kleinasien und Deutschland, Halle 1850, S. 16: „Das Theater ist ungemein gross, schön und wohl erhalten, im Macedonisch-Römischen Style, mit monolithen Granitsäulen Korinthischer Ordnung an den Eingängen. Auf den Schlusssteinen der gewölbten Eingänge (πάροδοι) zwischen der Cavea und der Scene ist ein Medusenhaupt in Relief. Die Hinterwand des Scenengebäudes steht noch grossentheils aufrecht."

Zu S. 2, Taf. I, nr. 6, Ross a. a. O., S. 73: „Es hatte nur Eine Präcinction (διάζωμα) und unterhalb derselben 14, oberhalb 13 Sitzstufen." Von den Thüren in der Scenenwand sah Ross noch drei aufrechtstehend.

Zu S. 3, Taf. I, nr. 9. Ross a. a. O., S. 120 fll.: „An dem nordöstlichen Abhange liegt das grosse sehr schön gebaute und wohlerhaltene Theater; die zierlichen Sitzstufen haben mehr Profilirungen als gewöhnlich. Der linke Flügel der Cavea hat an der Westseite einen Eingang, ein Vomitorium, zu ebener Erde, der mit einem grossen Steine flach überdeckt ist, über welchem dann, um den Druck der darauf gethürmten Massen zu erleichtern, die zwei nächsten Quaderschichten in einem stumpfen Winkel ausgeschnitten sind und so die Stelle eines Bogens vertreten, nach demselben Constructionsprincip wie an dem Thore des Schatzhauses des Atreus in Mykenä. — Die vordere Façade des linken Flügels der Cavea ist aus convexen zierlich behauenen Spiegelquadern sehr hübsch erbaut, und die Inschrift (C. I., n. 2681) eines breiten zwischen den Quadern durchlaufenden Gurtes, nach ihren Buchstaben etwa aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert vor Christus, nennt den Erbauer der dies Werk dem Dionysos und dem Volke geweiht hat (?). Die Façade des rechten Flügels ist älter, ohne Zierlichkeit aus ungeglätteten Quadern aufgeführt, mit drei durchlaufenden Gurten. Im Unterbau der Orchestra sind mehrere interessante Inschriften, deren Veröffentlichung zunächst von Herrn Lebas zu erwarten ist."

Zu S. 3, Taf. I, nr. 10. Ross a. a. O., S. 136 fl.: — „weit hin über die Ebene fällt das ungeheure Theater in die Augen, in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Römischer Bau. Der Durchmesser des Halbrundes beträgt an 470 Fuss. Die beiden Façaden (ἀναλήμματα) der Flügel sind aus Marmorquadern gebaut, indess beide, wie in Iasos, von ungleicher Architektur; die Façade zur Rechten ist mit Pilastern geschmückt. Die aus grossen Quadern gewölbten Zu- und Durchgänge ziehen sich noch tief durch den Berg, sind aber zum Theil vermauert und zu Ställen für Schafe und Kamele eingerichtet; sie sind mit Gusswerk überdeckt, auf welchem die Sitzstufen aus schwarzblauem Marmor ruhten, von denen nur wenige noch am Platze sind. Das Theater scheint nie ganz fertig geworden zu sein, wenigstens sind die Profilirungen und Ornamente an mehreren Theilen der Flügelfaçaden, z. B. an dem Fussgesimse, nicht ganz durchgeführt worden. — Von dem Scenengebäude ist nichts mehr erhalten, wenigstens nicht über dem Boden."

Zu S. 4, Taf. I, nr. 12. Texier Descr. de l'Asie Min., Vol. I, p. 142: La disposition de la scène du théâtre est identiquement la même que celle du théâtre d'Aizani; on y remarque cinq portes de front; plus, deux petites portes déguisées, qui conduisaient dans les salles du postscénium. Les chambranles des principales portes sont encore en place; ils sont décorés de festons et de rinceaux, et, parmi les innombrables fragments de l'architecture de la scène, on voit des fûts de colonnes cannelées en spirale, des bas-reliefs de style romain, dont l'un offre le triomphe de Bacchus, légèrement mutilé. La grande salle du postscénium est ornée de colonnes ioniques en tuf; elle était probablement voûtée; quant à la cavea, elle n'a rien de remarquable. A droite et à gauche de la façade, dans le mur de soutenement des gradins, sont des vomitoires qui conduisent à la précinction du premier étage.

Zu S. 4, Taf. I, nr. 13. Texier, a. a. O., p. 113 fl. u. p. 125: Le diamètre total du théâtre était de 113^{m} 86. Le mur du proscénium était éloigné du mur de la Cavea de 4^{m} 40, dont il faut déduire 0^{m} 80 pour la saillie des colonnes; il reste donc le faible espace de 3,600 pour le λογεῖον, sur lequel devaient se donner les représentations scéniques. La salle ou cavea du théâtre d'Aizani est assez bien conservée dans sa partie inférieure. Il y a seize rangs de gradins tous de marbre dans la première précinction, mais tout ce qui appartient à la précinction supérieure est complétement détruit. Le mur de soutenement (diazoma) de la seconde précinction, quoique en partie détruit, conserve une disposition que je n'ai pas remarquée dans d'autres théâtres: ce sont des niches ou cellules accouplées deux à deux, et dont les parois sont faites d'une seule pièce de marbre blanc. On ne voit point quelle pouvait être l'utilité de ces loges, si ce n'est d'avoir recelé un système de corps sonores ayant la forme de vases, que l'on plaçait dans la précinction. „Ces vases, dit Vitruve (V, 5), doivent être placés entre les siéges du théâtre, dans de petites chambres, en sorte qu'ils ne touchent point aux murailles, mais qu'ils aient tout autour et par-dessus un espace vide. Les petites chambres doivent avoir au droit des degrés d'en bas des ouvertures larges d'un demi-pied." Le plan du théâtre d'Aizani est d'autant plus d'accord avec les dispositions indiquées par Vitruve, que, selon la règle qu'il établit, ces groupes de cellules sont au nombre de douze, et placés, comme il l'entend, au milieu de la hauteur du théâtre. J'avoue que je n'ai jamais rencontré une disposition semblable dans les autres théâtres, quelque bien conservés qu'ils fussent, et il me semble que Vitruve a plutôt mentionné l'exception que la règle. Quant aux vases, si jamais l'on en a mis, il ne faudrait pas supposer qu'ils aient eu la forme d'une urne ou

d'une amphore, mais bien d'un bassin d'airain, dans la forme des gongs chinois, qui auraient été suspendus dans l'espace. Les gradins de la précinction supérieure s'avançaient jusqu'au droit du parement des cellules, et le podium formait alors une sorte d'architrave. Le rayon de l'orchestre, relevé avec le plus grand soin, nous a donné une longueur de 20m480; largeur des seize rangs de gradins, 13m600; 3m500 pour le corridor de la précinction, et 4m500 pour les cellules. Il reste donc 11m080 pour la précinction supérieure, et 3m050 pour la galerie supérieure qui se trouvait au niveau de la montagne; mais de tout ceci il ne reste plus que quelques gradins épars, et rien ne donne l'idée de la disposition du portique. Aux deux extrémités du demi-cercle, il y avait deux portes qui conduisaient de plain-pied en dehors de l'édifice, et qui correspondaient à un escalier des cunei, partie de gradins comprise entre deux escaliers. La fenêtre, de 2m55 de large, qui se trouve exprimée dans le mur à droite, existe aussi dans le côté gauche. Elle donnait du jour au corridor intérieur de la seconde précinction, (dieses Fenster findet sich nicht auf dem Grundplane, wohl aber auf dem Aufriss und dem Durchschnitt auf Taf. III, nr. 2 und 10). La partie de l'édifice consacrée aux jeux a peu d'importance; elle est complétement détachée du corps du théâtre. Le mur du proscenium est bâti en grands blocs de pierres calcaires, et il était revêtu de dalles de marbre blanc. La façade intérieure était décorée de six couples de colonnes d'ordre ionique, supportant une frise de la plus grande richesse. Il n'entrait dans la construction ni ciment, ni crampons de fer; toutes les pierres se soutenaient par leur propre poids; aussi le moindre affaissement dans le terrain, occasionné par l'accumulation des eaux dans cet endroit, a-t-il amené la destruction de toute la façade. Mais rien n'a été emporté. Le mur du Thymélé se trouve aujourd'hui enterré sous les décombres, mais on voit parfaitement le soubassement qui supportait les colonnes, dont la plupart des bases sont restées en place. Les différentes salles du proscenium, au nombre de cinq, communiquaient avec la scène par autant de portes. A côté de celles-ci s'en trouvent encore deux autres qui, d'après leur disposition dans la façade, paraissent avoir été dissimulées par quelque boiserie, car elles se trouvent derrière un groupe de colonnes, et elles communiquent chacune avec deux salles du proscenium. Ces portes servaient évidemment pour les jeux de la scène, comme des évocations ou des apparitions. Toute la partie supérieure du proscenium, au-dessus de l'ordre ionique, est aussi détruite; mais on voit dans les décombres de nombreux vestiges du premier étage. Dans les deux salles extrêmes du postscenium, on voit deux cages d'escaliers circulaires qui conduisaient aux étages supérieurs; là étaient les salles de l'administration, du chorége, et les dépôts des costumes. M. Hamilton, qui a examiné les ruines d'Aizani en 1838, pense que le proscenium est d'une construction postérieure à celle du théâtre. Il a été frappé de la rudesse des grosses pierres, des libages qui forment les murailles de la scène; mais quand l'édifice était entier, ces libages ne paraissaient point; ils étaient cachés dans l'élégante décoration de marbre qui est accumulée dans l'orchestre. Tout ce théâtre porte le cachet de l'art de transition entre le grec et le romain. — Sehr interessant ist die Notiz über die Nischen oder kleinen Cellen an der Stützmauer des oberen Diazoma (welche auch auf Taf. III nr. 2 und 10 zu sehen sind, und besonders deutlich auf der Ansicht des Theaters in seinem gegenwärtigen Zustande bei Ph. Le Bas und Eug. Landron, Voyage arch. en Grèce et en Asie Min., Architecture, Paris 1848, Pl. 3—4), und die Deutung auf Gemächer für die ἠχεῖα hat hier gewiss mehr Berechtigung als bei den Nischen im Theater zu Tauromenion (oben, S. 11, zu Taf. II, nr. 6). Dennoch glaube ich auch hier noch nicht daran, sondern vermuthe vielmehr, dass an Logen für bevorzugte Personen zu denken sei. Die Existenz ähnlicher, aber mehr vereinzelter Schauplätze, von denen einige in ziemlich gleicher, andere in noch grösserer Entfernung von der Orchestra oder der Bühne belegen sind, wird denen, welche von dem vorliegenden Werke Kunde genommen haben, nichts Neues mehr sein. Vor Allem aber kann verglichen werden, was Dennis Cit. and Cemet. of Etruria, Vol. I, p. 99, über das Amphitheater zu Sutri berichtet: Another peculiarity in this amphitheatre is a number of recesses, about half-way up the slope of seats. There are twelve in all, at regular intervals, but three are vomitories, and the rest are alcoves sligthly arched over, and containing each a seat of rock, wide enough for two or three persons. — Was über die beiden kleineren Oeffnungen in der Skene gesagt ist, deren eine, als Thür dargestellt, man auch auf Taf. III, nr. 5, gewahrt, ist ganz ohne Zweifel durchaus irrthümlich. In dem Werke von Le Bas und Landron findet man auf Pl. 5—6 diese Oeffnungen als Fenster hergestellt. Hier ist auch auf Pl. 2 ein mehr ausgeführter Grundplan des Theaters und des Stadiums und Theaters zusammen gegeben.

Zu S. 8 fl., Taf. I, nr. 26. Ein ausführlicher, von A. Rizo Rangabé verfasster Bericht über die neuen, noch lange nicht zu Ende gebrachten Ausgrabungen am Theater des Herodes, datirt vom 8. Juli 1849, jetzt in den Annali d. Inst. arch., Vol. XXI, p. 176 fll., nebst den dazu gehörigen Kupfern 1, Pianta della parte discoperta del Teatro auf Tav. d'Agg. F, 2, Elevazione della scena, veduta dall' esterno und dall' interno auf Tav. d'Agg. G. —Les parties fouillées jusqu'ici sont: tout l'intérieur de la scène, jusqu'à la profondeur de l'ancien sol, et le côté occidental à près de 10 mètres de largeur en dedans et en dehors du mur d'enceinte. Wir führen hier nur die wichtigsten Bemerkungen an, welche zur Berichtigung und Erklärung des von uns mitgetheilten Canina'schen Planes dienen können, indem wir mit der äusseren Seite der Bühnenwand beginnen. Hier befinden sich ausser den drei Thüröffnungen nur vier grandes niches, servant à la symmétrie de l'édifice, et peut-être aussi à recevoir des statues. Die je zwei äussersten Nischen des Canina'schen Planes muss man sich ausgefüllt denken. A l'intérieur ce mur a une disposition différente: chacune des portes a de chaque côté deux niches plus petites. De ces huit niches les quatre ont le fond arrondi, et les autres quatre l'ont plat. On pourrait croire que les premières contenaient des statues, les autres des bas-reliefs, ou plutôt des tableaux. Avec ces ornemens le mur de la scène en avait probablement d'autres en saillie, suivant le gout de l'architecture romaine; car il règne dans toute la longueur de l'arrière-scène, jusqu'à 1,3m au dessus du seuil des portes, c'est à dire jusqu'à la base des niches, un large degré, s'avançant vers la scène, et seulement interrompu à l'ouverture des portes. Sa partie antérieure, qui regarde la scène, est détruite. Il servait peut-être de stylobate à des pilastres disposés entre les niches (vrgl. namentlich S. 25 fl., zu Taf. III. nr. 8), ou bien aussi à de fausses colonnes de bois ou peintes, faisant partie de la décoration mobile, et complétant le mur de l'arrière-scène, selon qu'il dût représenter un temple, un palais ou tout autre édifice (?). Le seuil des portes était orné d'une moulure de marbre, qui suivait aussi les contours de la marche en question, faisant ainsi la bordure inférieure du mur de l'arrière-scène. Cette moulure ou le seuil des portes, qui indique le niveau de la surface de la scène, ne s'élève que de 0,9m au-dessus du sol de l'orchestre, qui est construit d'un ciment assez dur. — Les deux côtes de la scène ont une largeur de 7,28m. Sur chacun d'eux, à 2,24m du coin, qui l'unit à l'arrière-scène, s'ouvre une porte, aussi grande que les trois de la façade, large de 2,4m. L'espace, qui reste de la porte jusqu'au bout du parascénium, est de 2,64m, et il contient une niche arrondie, comme les quatre de l'arrière-scène. B. La fouille exécutée à l'intérieur, du côté occidental de la façade, a mis à découvert une partie de l'entonnoire (la cavéa), qui, comme dans tous les théâtres romains (?), adhère au mur de la façade sans l'intervalle du passage (iter), qui est la prolongation rectiligne de l'orchestre. Les degrés, qui étaient probablement de marbre, ont tous disparu, au moins en cet endroit —. Ayant mesuré quelques parties du rocher de la cavéa,

qui avait été taillé pour recevoir les sièges, j'ai trouvé la largeur de chaque degré de 0,5m sur une hauteur de 0,4. Toute la largeur du côté, sur lequel aboutissent les degrés de l'amphithéâtre, est de 18,3m. En accordant 0,5m de largeur à chaque degré, nous avons 37 degrés, ou 3 divisions, ayant 10 degrés chacune, et séparées par trois passages (praecinctiones, διαζώματα) d'un mètre de largeur. C. Les fouilles à l'extérieur du côté occidental ont mis en evidence a) une chambre à côté de la scène, b) une autre chambre à l'extrémité occidentale du théâtre, c) un double escalier entre les deux chambres. Diese drei Stücke finden sich auch auf dem Canina'schen Plane. Die bemerkenswertheste Abweichung besteht darin, dass das unter b erwähnte Gemach nach Rizo Rangabé nicht den Zugang von aussen hat. De ces deux chambres l'une (la plus rapprochée du centre) conduisait sur la scène, et servait peut-être aux entrées des choeurs, lorsqu'il y en avait. Elle servait en même temps de passage aux magistrats et autres personnages d'importance qui avaient le droit d'occuper les places d'honneur de l'orchestre. Enfin toutes deux conduisaient aux escaliers, qui étaient les seules issues de la cavéa. — Toutes les entrées de ce théâtre étaient sur la façade. La scène en avait trois de front et une de chaque côté. L'orchestre en avait deux, qui entraient de devant et tournaient ensuite sous la cavéa; et quatre autres, par des escaliers qui flanquaient la façade, donnaient accés aux marches de l'amphithéâtre. — Rücksichtlich des Daches stimmt Rizo Rangabé mit den Ansichten früherer Gelehrten, welche von der unserigen abweichen, überein: Les fouilles récentes n'y ont découvert aucune trace de colonnes, et il est impossible de supposer qu'avec un diamètre de 72 mètres il eût eu un toit sans autre soutien, que le mur extérieur. Sa construction était donc évidemment celle des théâtres, et le toit, dont parle Philostrate, ne couvrait que l'édifice de la scène. Da nun das Gebäude auch nicht ganz rund sei, dürfe man es nicht als Odeum betrachten. Si Pausanias le désigne comme un odéon, c'est que probablement à l'époque des Antonins on confondait les deux noms (!), et que les représentations musicales se faisaient alors souvent dans les théâtres mêmes (dieses geschah schon früher). Wahrscheinlich werden bei Fortsetzung der Aufgrabungen auch noch Spuren von Säulen, die zur Stützung des Daches dienten, zum Vorschein kommen.

Zu S. 11, Taf. X, nr. 6. Gegen Serradifalco's Ansicht über die Bestimmung der Nischen Dennis Cit. and Cemet. of Etr., Vol. X, p. 98, A. 1: but this is on the supposition that they are too small for statues, which is not the case, as I can testify.

Zu S. 12, Taf. II, nr. 7. Ansichten von beiden Theatergebäuden auch bei Le Riche Vues des Monumens ant. de Naples, 1827, Pl. 15 fll., vom Odeum auch ein Grundplan, Pl. 21. Das Theater und die „Caserne" berührt auch W. Wackernagel's Pompeji, Basel 1849, S. 22 und 35 fll. Inwiefern der Zustand der Zerstörung, in welchem man die Theater bei der Aufgrabung fand, dem Erdbeben vom J. 63 oder Nach- und Ausgrabungen in den Jahrhunderten nach dem vollständigen Untergange der Stadt zuzuschreiben ist, dürfte nicht immer leicht zu ermitteln sein.

Zu S. 22, Taf. II, nr. 18, g. E., und 19, Anf. In Betreff der Lage der als Tribunal dienenden Baulichkeit im Theater zu Lillebonne vgl. man besonders das Cubiculum im (theaterförmigen) Amphitheater zu Constantinopel nach Bock's Ansatz auf dem Grundriss in den Bullet. de l'Acad. Roy. de Belgique, T. XVI, P. 1, hinter p. 129 (s. auch p. 111 fl.), wenn der Grundriss in dieser Beziehung richtig ist. — Auf den jetzigen Zustand des Theaters zu Orange bezieht sich auch eine von Bock, a. a. O., p. 127, A. 2, angeführte Monographie von Caristie.

Zu S. 24, Taf. II, nr. 20. Die beiden vorspringenden Baulichkeiten hinter dem Bühnengebäude erinnern an die von Bock a. a. O., p. 113 fl., erwähnten tours ou contreforts, nur dass sie nicht durch Zugänge mit diesem in Verbindung zu stehen scheinen.

Zu S. 24, Taf. III, nr. 2. Vgl. Le Bas und Landron Voy. arch. Pl. 3—4.

Zu S. 25, Taf. III, nr. 5. Texier Descr. de l'As. Min., Vol. I, p. 125: Ceci n'est pas, à proprement parler, une restitution; car on n'a eu qu'à relever les colonnes, et à replacer les entablements sur les chapiteaux. La porte qui est au milieu est encore en place. Vgl. Le Bas und Landron a. a. O., Pl. 5—6, und die Nachträge zu Taf. I, nr. 13.

Zu S. 29, Taf. III, γ δ. Die beiden Tesseren jetzt auch in den Monum. d. Inst. arch., V. IV, T. LII, nr. 4 u. 8. Die Notiz über den jetzigen Aufbewahrungsort der Dodwell'schen Sammlung beruht auf Welcker's Angabe zu Müller's Handb. der Arch., S. 363. Nach Henzen Annali Vol. XX, p. 280 u. 279, befinden sich aber die beiden Tesseren nebst der ganzen Sammlung zu München.

Zu S. 31, Taf. III, nr. 17. Auch Bock a. a. O., p. 121, erkennt in dem Gebäude der auf seiner Kupfertafel wiederholten (auch bei Montfaucon L'Ant. expl., Suppl., III, 66, nach Fabretti als Theater gegebenen) Münze un édifice destiné à la fois aux spectacles de la scène et de l'arène.

Zu S. 35, Taf. IV, nr. 9. Eine Abbildung auch bei St. Non Voy. pitt. de Naples et de Sic., Vol. I, P. 2, p. 61 Vign.; vgl. p. XVII.

Zu S. 37 fll. Ueber die Tesseren im Allgemeinen jetzt eine lesenswerthe Abhandlung von W. Henzen in den Ann. d. Inst. arch., Vol. XX, p. 273 fll., mit dem ich mich freue mehrfach zusammengetroffen zu sein: vrgl. p. 280 zu Taf. IV, 16, p. 279 zu IV, 17, p. 286 zu IV, 19. Nur in Betreff des Wortes ἡμικύκλια auf der Tessera unter nr. 15 weichen wir von einander ab, indem Henzen dasselbe, ähnlich wie die Herculanenser, auf un passaggio, che al sommo, aldissopra dei gradini correva intorno alla cavea, non diviso come quelli, bezieht; gewiss mit minderer Wahrscheinlichkeit. — Dass die Tessera auf Taf. IV, nr. 13, nie existirt habe, bemerkte seit dem Drucke meiner Anmerkung, ohne von Magnin's Vorgange zu wissen, auch Th. Mommsen in den Ber. über die Verhandl. der k. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., philol.-histor. Cl, 1849, H. V, S. 286. — Die Kestner'sche Tessera mit der Inschrift *AICXYΛOY* (S. 39, zu IV, 17, g. E.) jetzt in den Mon. d. Inst., IV, 52, 1.

Zu S. 43, Taf. V, nr. 28, und auch zu S. 63 fll. Die auf S. 43 erwähnte Dacier'sche Ausgabe der Komödien des Terentius mit den Picart'schen, keinesweges ganz treuen Kupferstichen ist uns noch eben zugekommen. Es ist die A Amsterdam, chez R. et G. Wetstein, 1721, erschienene. Die Kupferstiche stammen aus dem Jahre 1716. Leider fehlt eine genauere Nachricht über dieselben durchaus. Wir bemerken hier Folgendes. Es sind bei weitem nicht alle Miniaturen der Pariser Handschrift mitgetheilt. Die Scenerie ist stets durchaus nach den Grillen des modernen Künstlers dargestellt. Auch in Bezug auf die Figuren muss dieser, besserer Einsicht folgend, nach Belieben geändert haben. Man findet, diese Abbildungen mit den Vaticanischen Miniaturen bei Cocquelines vergleichend, manchmal Figuren ganz neu hinzugesetzt, zuweilen eine im Texte erwähnte für eine nicht erwähnte dargestellt, die beigeschriebenen Namen richtiger vertheilt, hie und da die Gruppirung verändert. Besonders häufig ist die Richtung der Figuren gerade die umgekehrte. Die Maskentafel zur Andria, T. I, p. 10, spricht für die von uns geäusserte Vermuthung, dass die umgekehrte Richtung der Masken in der anderen Dacier'schen Ausgabe von dem modernen Künstler herrühre. Auf dem Bilde vor Andr. I, 1, T. 1, p. 18 (über welches sich eine Bemerkung von Bast in Böttiger's Kl. Schr. III, S. 98, A. **) findet), fehlt dem Sclaven mit dem Gefässe in der Linken der Vogel in der Rechten, sind überhaupt die drei Sclavenfiguren viel näher an einander gerückt. Auf dem Bilde vor Andr. IV, 4, T. I, p. 182 (Taf. V, nr. 3 unseres Werkes), hat das Kind auf den Armen des Davus eine ganz andere Richtung. Die Thais im Eunuch. trägt ein gezacktes Diadem oder eine gezackte Krone. Der Kopfaufsatz des Thraso im Eunuch. ist oben schmäler als unten und

oben sowohl als unten mit einem Streifen eingefasst. Auf der Maskentafel vor dem Heantont., T. II, p. 4, findet sich eine jugendliche weibliche Maske mit einer gezackten Krone und eine ältere weibliche mit einer pileusähnlichen Mütze. Jene wird auf die Bacchis, diese auf die Sostrata bezogen. Beide Figuren sind auch auf anderen Bildern zu dieser Komödie mit diesem Kopfschmuck versehen. Merkwürdig sieht das Geräth aus, welches Menedemus vor Heautont. I, 1, T. II, p. 18 (Taf. X, nr. 6), in der Linken hält. Das hinter ihm am Boden liegende Instrument hat einerseits Aehnlichkeit mit dem auf unserer Tafel, andererseits sieht man in der Mitte Etwas, was allerdings an eine Egge erinnert. Dagegen fehlt das Bund Getreide mit dem breiten Bande herum gänzlich. Vor Heautont. II, 3, T. II, p. 84, trägt Bacchis ausser der ihr stets gegebenen gezackten Strahlenkrone einen Blumenstrauss in der Rechten, welcher der Philotis vor Hecyr. I, 2, T. III, p. 264 fehlt. Der Zweig, welchen der (unbärtige) Prologus vor den Adelphi in der Hand hält (aber in der rechten, während er mit der linken gesticulirt und sich nach links hinwendet) ist allerdings von dem der Bilder nach den Miniaturen der Vatic. Handschrift verschieden, aber schwerlich ein Cypressenzweig. Auf der Maskentafel vor dem Phormio, T. III, p. 6, gewahrt man neben der Fackel aus einem Schaft von zwei Stücken, die in der Mitte und oben zusammengebunden sind, jene espèce de bandeau, welche die Dacier für die φορβειά hielt. Unter den Masken findet sich die eines alten Weibes mit einem eigenthümlich als Haube angelegten Kopftuche, welche durch die Ueberschrift auf die Sophrona bezogen wird. Eine gleiche Kopfbedeckung hat die nutrix vor Hecyr. IV, 5, T. III, p. 402, während die Syra vor Hec. I, 2, T. III, p. 264, mit einem eigentlichen Kopftuche versehen ist, wenn es nicht, wie bei der Sostrata vor Hec. II, 2, T. III, p. 292, das auf den Kopf gezogene Obergewand ist. Ein Kopftuch hat auch die (hinzugesetzte) Lesbia vor Andr. III, 1, T. I, p. 116, und die schwangere Glycerium ebenda. Auf derselben Maskentafel ist ein jugendlicher weiblicher Kopf mit Kranz auf die Nausistrata bezogen. Derselbe Kranz findet sich bei der Nausistrata vor Phorm. V, 1, T. III, p. 224 (auch, wie es scheint, bei der Bacchis vor Hec. IV, 5, T. III, p. 402). Interessant wäre es, wenn die Darstellung des Phormio auf den Kupfertafeln den Miniaturen genau entspräche. Er erscheint besonders gross, dick und ungeschlacht. Die Gruppirung und auch die Haltung der Figuren vor Phorm. II, 2, T. III, p. 84, vgl. unsere Taf. X, nr. 7, ist durchaus abweichend. Phormio steht nach links von dem Beschauer allein und gesticulirt mit dem linken Arm, dessen Hand den Zeigefinger ausgestreckt zeigt, die übrigen (in dieser Folge: Geta, Demipho, Hegio, Cratinus, Crito) sind viel mehr zu einer Gruppe zusammengedrängt. Cratinus, den man von der Seite sieht und der so gestellt ist, dass er den Crito zum Theil verdeckt, gesticulirt mit beiden Händen, ohne ein Buch zu halten.

Zu S. 54, Taf. IX, nr. 5. Die Gürtel über den Anaxyriden können recht wohl gegürtete Chitonen andeuten sollen: vgl. mein Progr. zum Winckelmannstage 1850, S. 15, oder den Philologus, V, 4, S. 583.

Zu S. 57 fl., Taf. IX, nr. 10. Sehr wohl möglich, dass der Schauspieler die Rolle eines Parasiten hat: vielleicht die Hauptrolle einer Komödie, wie es denn mehrere nach dem Parasiten benannte Komödien gab (Grysar De Dor. Com., p. 259 fl., Meineke Hist. crit. Com. Gr., p. 377 u. 381, p. 339, p. 455). Hierauf kann zunächst die Statue des Herakles führen, welcher bekanntlich der Patron der Parasiten war, vgl. Plaut. Curcul. II, 3, 79, Stich. I, 3, 47, und mehr bei Bergk in Meineke's Fr. Com. Gr., II, 2, p. 1023. Dann wird anzunehmen sein, dass die Scene entweder ein dem Herakles heiliger Platz, oder vor dem Hause des Parasiten sei. Ueber das graue Haar und die Glatze s. S. 77 fl. Sonst vgl. S. 75. Einzelne Züge der Maske sowohl als die Wohlhäbigkeit des Mannes im Allgemeinen passen zu dem was Pollux über den κόλαξ sagt und man aus Terent. Eunuch. II, 2, 11 über den Gnatho erfährt. — In diesem Falle hat die Deutung der Schale auf Trunksucht des Parasiten wohl das Meiste für sich.

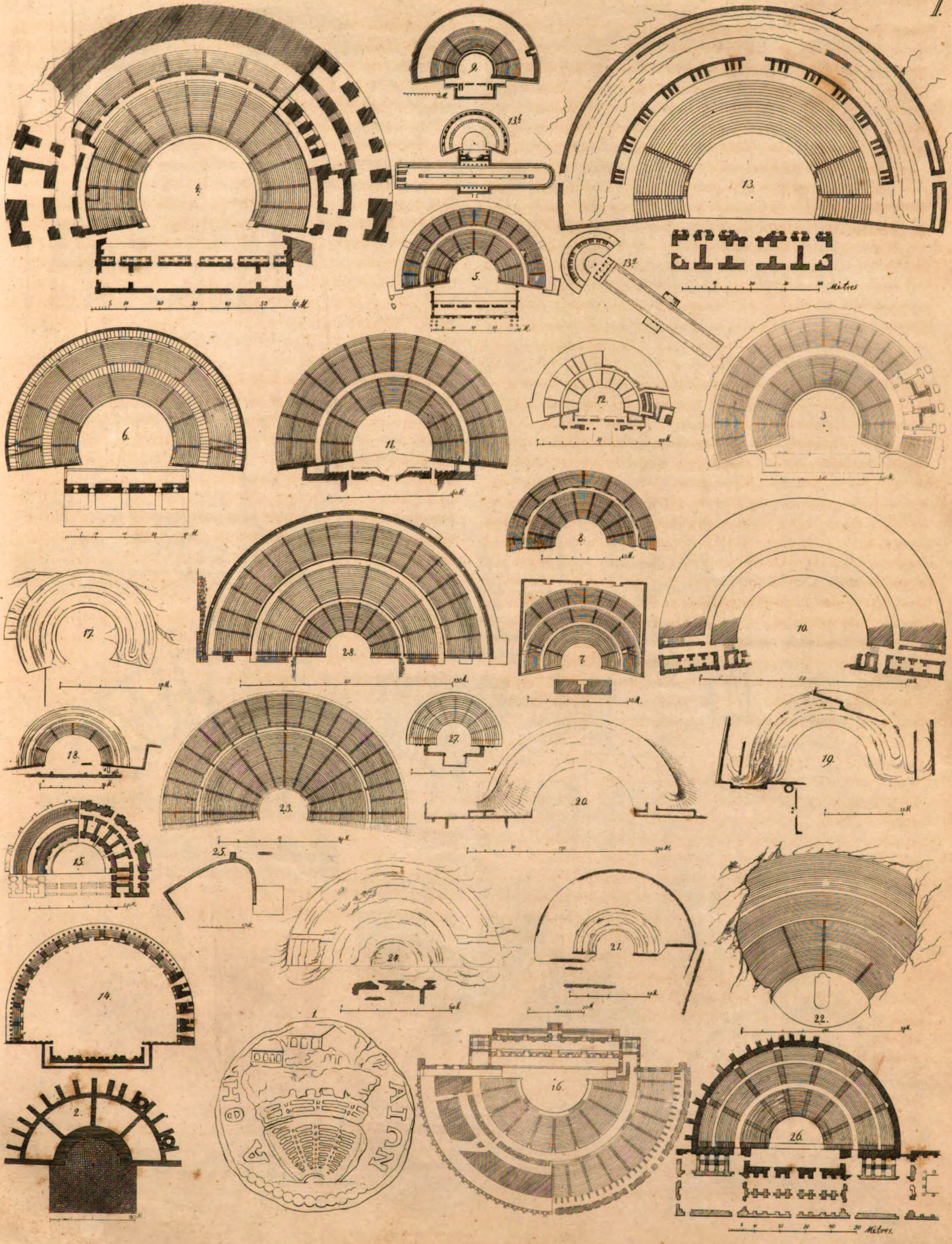
Zu S. 69, erste Col., Mitte. Der Gestus ist der von Appulej., Met. 2, beschriebene: Suberectus in torum porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminentes (oder: eminulos) porrigit et infesto pollice clementer subridens infit. Vgl. auch Fulgent. Planc. de Contin. Verg., p. 142 Munck., 742 Stav.: Itaque compositus in dicendi modum, erectis in iota duobus digitis, tertium pollicem comprimens, ita verbis exorsus est (wo freilich Visconti z. Mus. Pio-Clem., T. IV, p. 108 fl., A. 2 ed. Mil., pollice lesen will), nebst Buttmann's Bem. zu Quintil. XI, 3, 119, Vol. IV, p. 424 ed. Spalding.

Bemerkenswerthe Druckfehler.

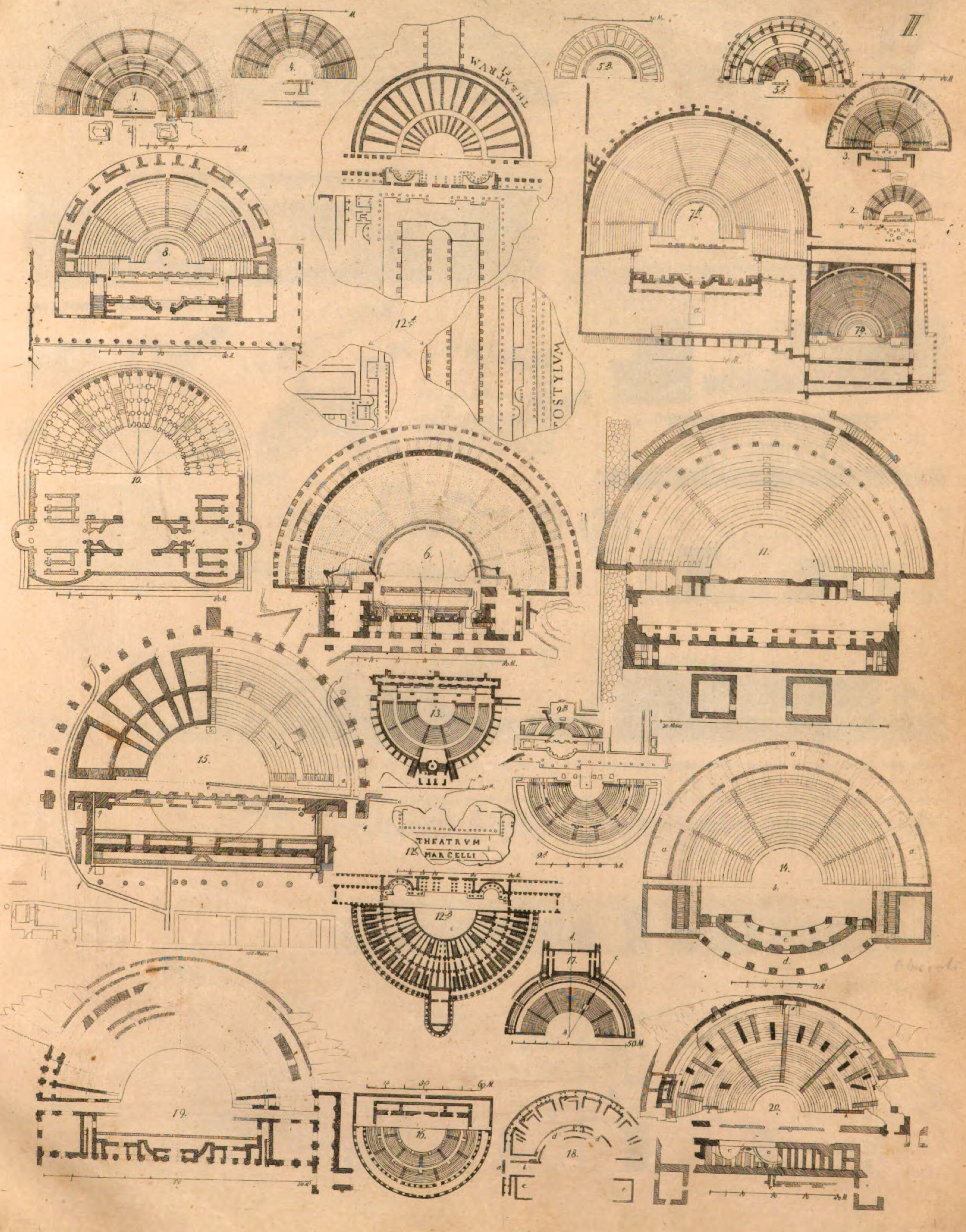
S. 9, nr. 28, a. E., tilge „und α." — S. 17, nr. 13, Z. 2, tilge „de." — S. 19, nr. 13, Z. 10 vom Ende, lies „Aufführung." — S. 19, nr. 14, Z. 11 v. E., l. „Aufriss." — S. 27, nr. 11, c, Z. 6, l. „Fate." — S. 28 setze in der Ueberschr. „α" für „16." — S. 35, nr. 9, Col. 1, Z. 11 v. u., l. „XXII;" Col. 2, Z. 22, ist nach „Magnin," ausgefallen „T. XXIV." — S. 41, nr. 8, Z. 2 v. E., l. „647." — S. 45, Ueberschr., l. „V," — S. 52, zu Taf. VIII. 12, Z. 6 v. E., l. „35" für „3."" — S. 69, Col. 1, Z. 25 v. u., lies „charakteristischen." — S. 71, Col. 2, Z. 10 v. u., l. „Paenula." — S. 99, Taf. XII, nr. 3, Z. 2, l. „Armen." — S. 93, nr. 18, Z. 11 v. u., l. „kommen." — S. 102, nr. 3 u. 4, Z. 1 der Anm., l. „Taf." für „Pl." —

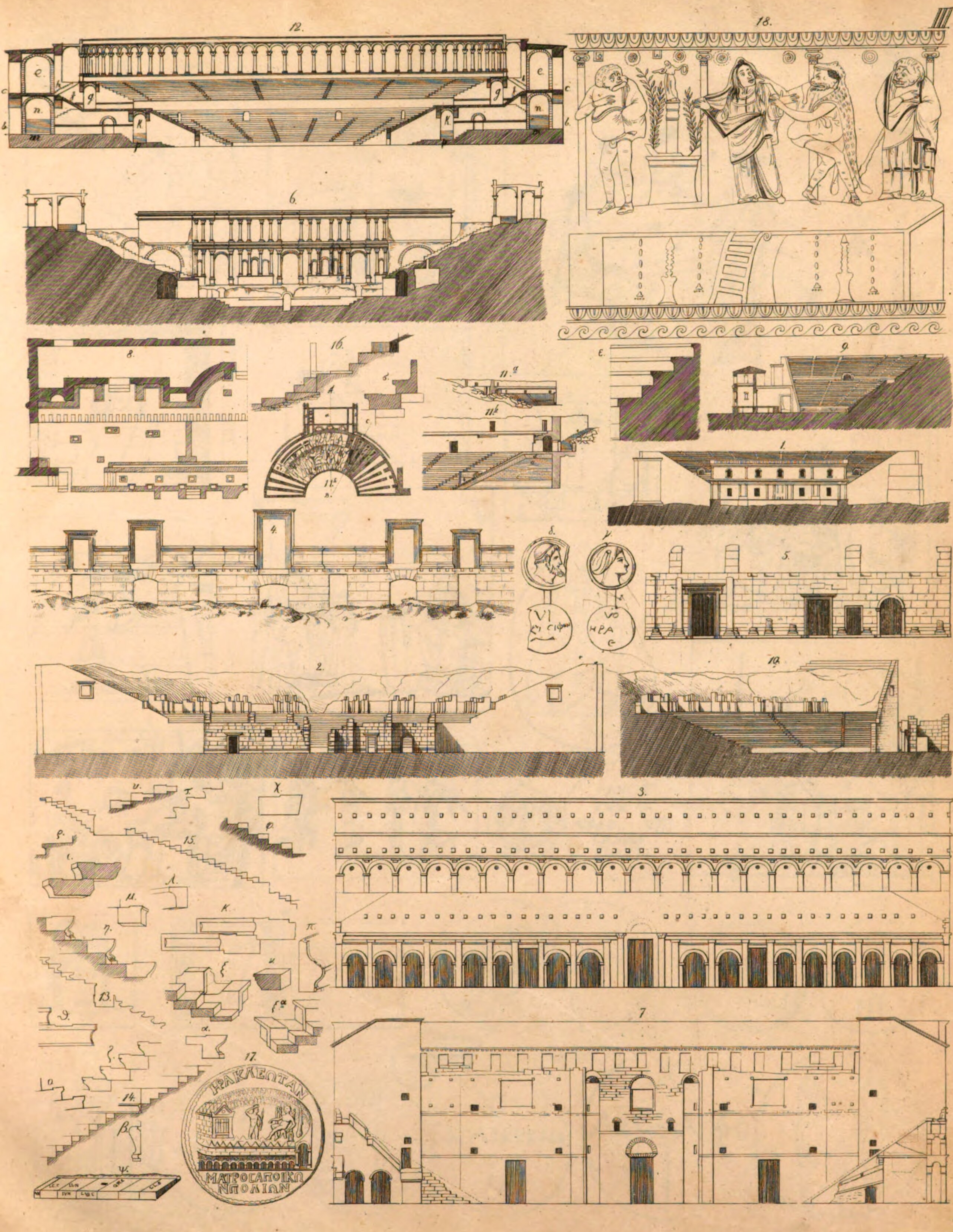
Druck von E. A. Huth in Göttingen.

Bayerische Staatsbibliothek München



4.
9.
13.
13.b
13.c
5.
Mètres
6.
11.
12.
3.
8.
17.
28.
7.
10.
18.
23.
27.
20.
19.
15.
25.
24.
21.
22.
14.
1.
16.
2.
26.
Mètres

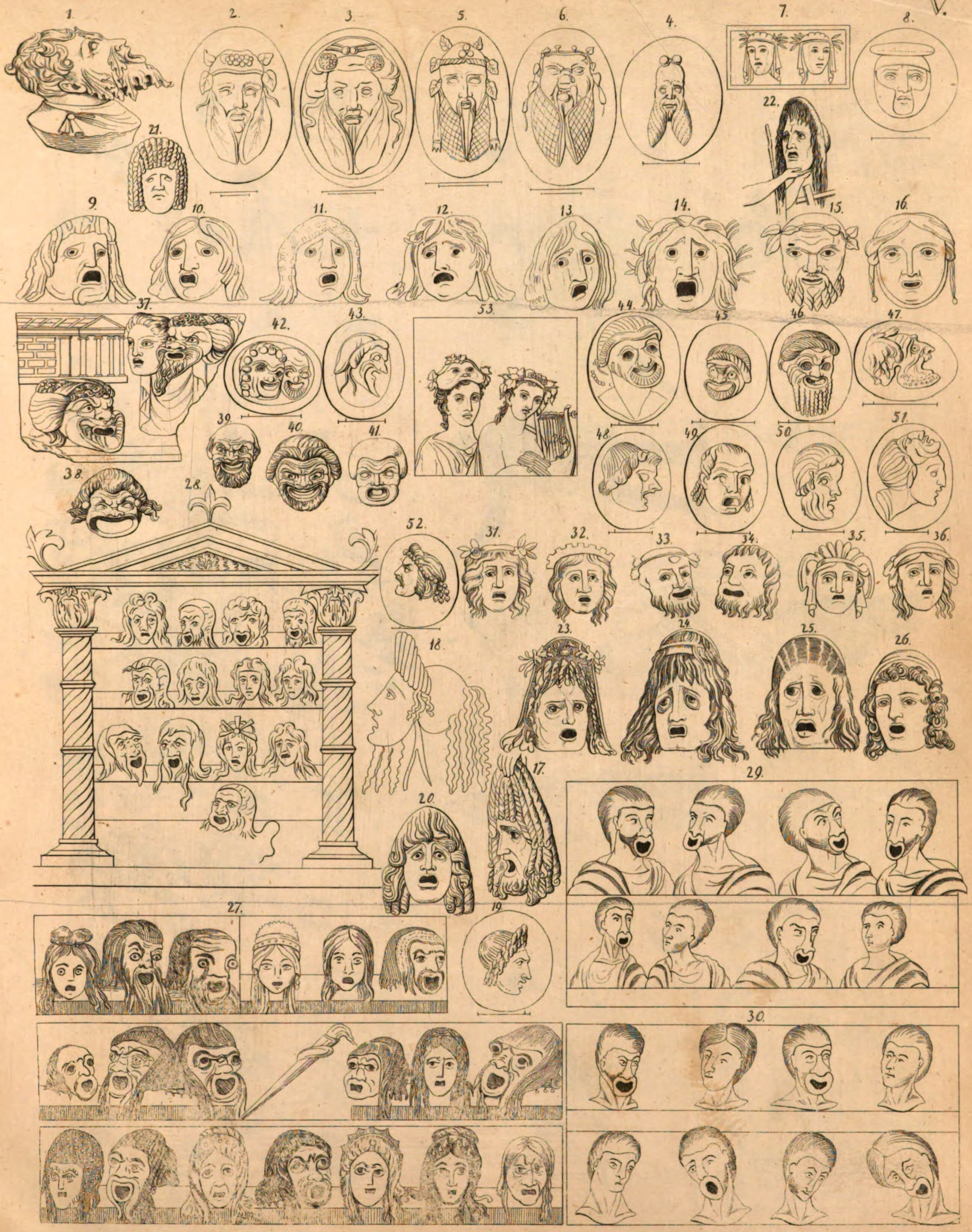

II.
THEATRVM
OSTYLVM
THEATRVM
MARCELLI
1.
2.
3.
4.
5.A.
5.B.
6.
7.A.
7.B.
8.
9.A.
9.B.
10.
11.
12.A.
12.B.
12.C.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
50.M.


III
ΗΡΑΚΛΕΩΤΑΝ
ΜΑΤΡΟΣ ΑΠΟΙΚΩ
ΝΠΟΛΙΩΝ

IV.


CAV. II
CVN. III.
GRAD. VIII
CASINA
PLAVTI
ΟΓΔΟΟΝ
ΔΗΜΟΣΙΟΝ
ΩΤΟϹ
Γ
III
ΧΙΙ
ΑΙϹΧΥΛΟΥ
ΙΒ
ΧΙ
ΗΜΙΚΥΚΛΙΑ
ΙΛ
Χ
ΑΔΕΛΦΟΙ
Ι

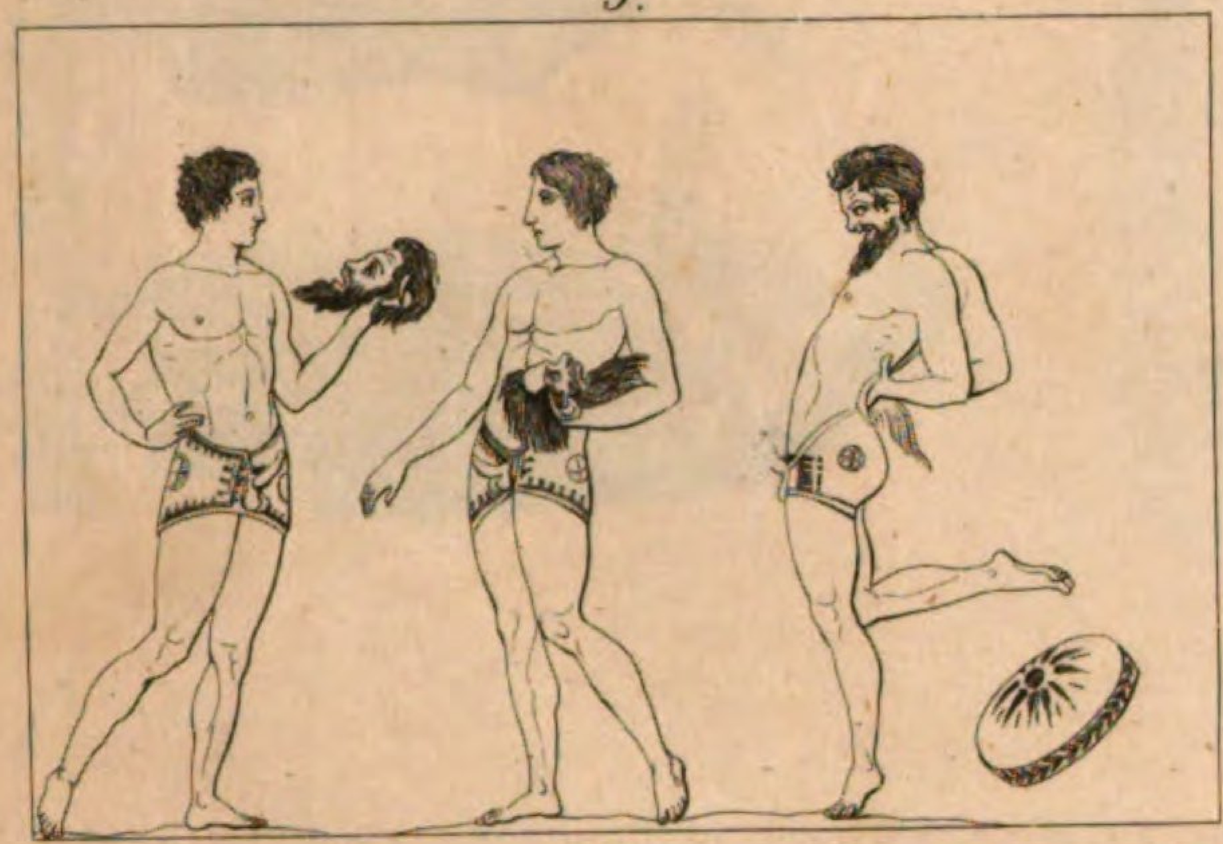
V.


1.
2.
3.
5.
6.
4.
7.
8.
21.
22.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
37.
42.
43.
53.
44.
45.
46.
47.
39.
40.
41.
48.
49.
50.
51.
38.
28.
52.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
18.
23.
24.
25.
26.
17.
29.
20.
27.
19.
30.

2.



3.



8.



6.



7.



5.



1.



9.



4.



10.




1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.




1.
2.
6.
5.
9.
4.
10.
ΑΙΤΝΑΣ
12.
11.
15.
ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ
ΓΥΜΝΑΣΟΣ
ΧΑΡΙΝΟΣ
ΔΙΑΣΙΡΟΣ
ΚΑΓΧΑΣ
8.
7.
13.
ΝΥ ΑΙ
ΘΙΑΣ
ΧΙΡΩΝ
3.
AVRV
14.
ΔΑΙΔΑΛΟΣ
ΗΡΑ
ΕΝΕΥΑΛΙΟΣ

2.



3.



DAV accipe a me hunc ocius atq ante nram ianuam appone;

1.



4.



5.



6.



CHR at istos rastros interea tamen appone ne labora;

8.



10.



7.



dic hegio HEG ego cratinum censeo si tibi uidetur DEM dic cratine
CRA me ne uis DEM te

9.



CHR ergo istuc cura bo SYR atque etiam tibi adseruandus est. CHR
fiet SYR si sapias nam mihi iam minus minus obreperet

2.



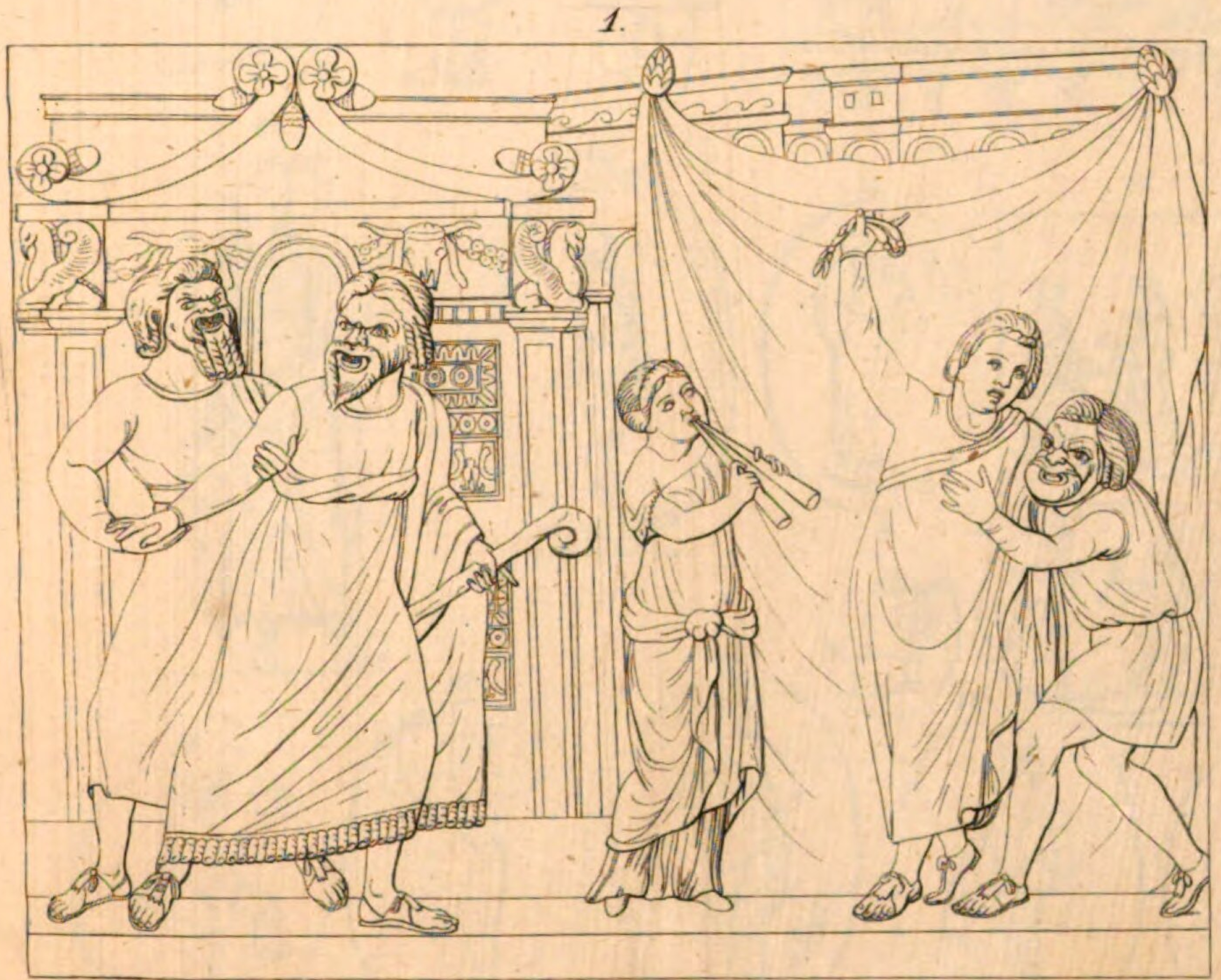
3.



6.



1.



7.



5.



10.



9.



8.



11.



4.

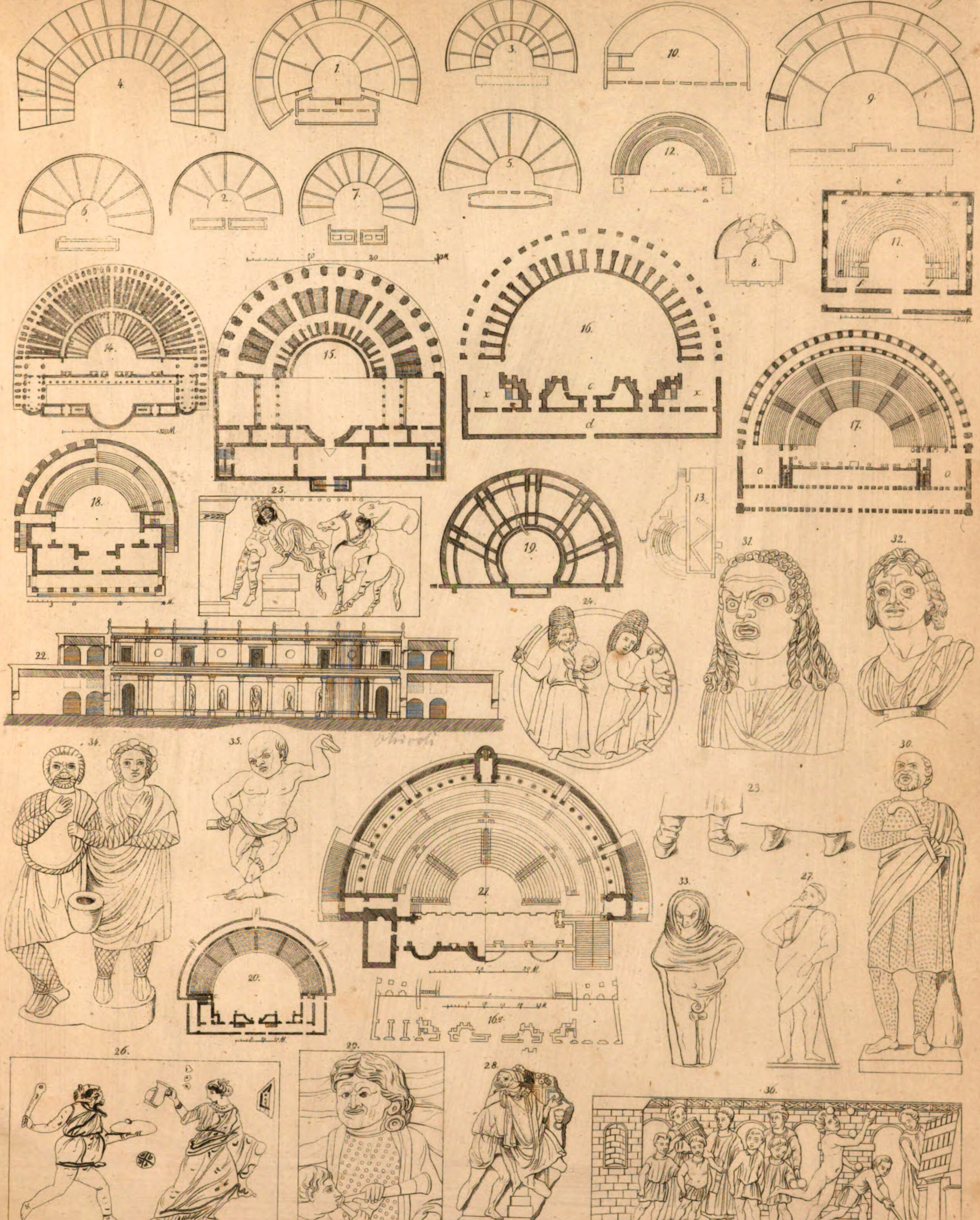




XIIII.



Supplement-Tafel: A.



Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wieseler, Friedrich,

Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern
Mit 14 Kupfertaf

Göttingen 1851

2 Arch. 266 q
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10211983-0